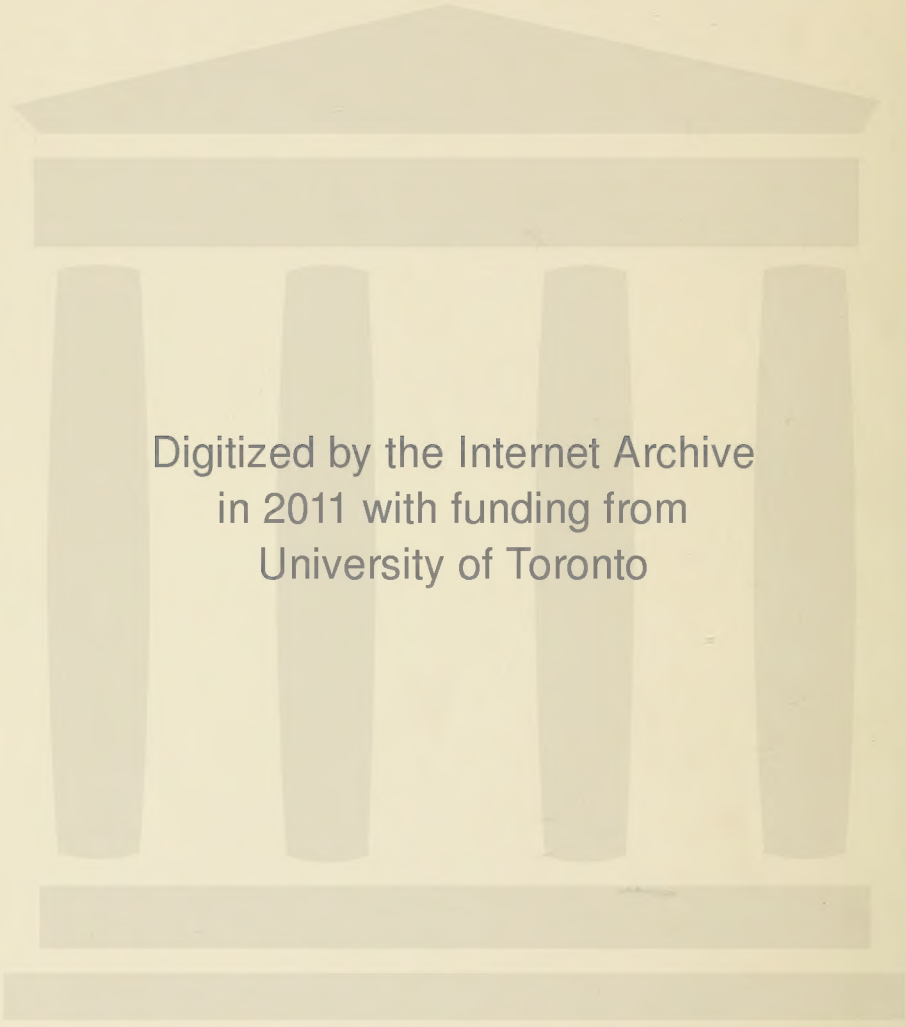
3 1761 07350240 3

NE
1255
C6P6


Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/deranonymemeiste00popp

# DER ANONYME MEISTER DES POLIPHILO.

DER

# ANONYME MEISTER DES POLIPHILO

EINE STUDIE
ZUR ITALIENISCHEN BUCHILLUSTRATION UND ZUR
ANTIKE IN DER KUNST DES QUATTROCENTO

VON

JOS. POPPELREUTER

MIT 25 ABBILDUNGEN.

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1904

NE
1255
C6P6

LIBRARY
AUG 12 1966
UNIVERSITY OF TORONTO

1106963

# *VORBEMERKUNG.*

*Die erste Anregung zu der vorliegenden Studie gab die mehrjährige Beschäftigung mit einer Sammlung von Buchholzschnitten im Kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin. Der Umstand, dass der Wechsel der Museumstätigkeit auch auf das Gebiet der römischen Antike führte, liess von jenen Interessen für Buchillustration dasjenige für die Hypnerotomachie und ihren Illustrator weiter bestehen.*

*Zu danken habe ich für freundliches Entgegenkommen den Vorständen der Kgl. Bibliothek, der Bibliothek des Kgl. Kunstgewerbe-Museums, des Kgl. Kupferstich-Kabinetts in Berlin, der Bibliotheken in Köln, Bonn, Wiesbaden, Mainz, Darmstadt, Venedig und vor allem der Bibliothek des Britischen Museums, insbesondere Herrn Proctor †. Mehrere Nachweise verdanke ich Herrn Paul Kristeller.*

*Köln, Frühjahr 1904.*

# INHALTSVERZEICHNIS.


Seite

Einleitung . . . . . 1
Der Stil . . . . . 3
Die Ornamentik . . . . . 5
Das Figürliche und die Komposition . . . . . 10
Verzeichnis der Buchholzschnitte des Meisters . . . . . 18
Die Kunstgeschichtliche Bedeutung . . . . . 33

an wird für die Hypnerotomachia Poliphili, die als schönstes Erzeugnis der italienischen Buchdruckerpresse im Jahre 1499 aus des Aldus Manutius Offizin hervorging, den Wertmesser passend aus der Bedeutung entnehmen, welche Jak. Burckhardt[1] und Walter Crane[2] dem Buche zuerkannt haben, jener dem kulturgeschichtlichen Denkmal, dieser dem Kunstwerk. Die Literatur, welche das Buch hervorgerufen hat, ist bekanntlich eine grosse.[3] Jener allgemeinere kunst- und kulturgeschichtliche Gesichtspunkt hat seinen eingehendsten Bearbeiter in Ilg gefunden in der 1872 erschienenen Tübinger Dissertation «Ueber den kunsthistorischen Wert der Hypnerotomachia Poliphili. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstliteratur in der Renaissance». Der Stil der Illustrationen selbst ist am eingehendsten beurteilt worden von Delaborde in seiner «Gravure en Italie avant Marc-Antoine», von Lippmann in seiner «Art of Wood Engraving in Italy in the XV$^{th}$ century», und von Duc de Rivoli in seiner «Bibliographie des livres à figures vénitiens».[4] Ich möchte sagen, dass aus äusseren Gründen die zweite Seite der Sache die weniger vollkommen behandelte ist. Delaborde und Lippmann traten von einer

---

[1] Die Renaissance in Italien p. 43.

[2] Book-illustration p. 62.

[3] Vgl. die Zusammenstellung von Appell in der Einleitung zum Neudruck der Holzschnitte (London 1893) p. 3 ff.

[4] Vgl. hierzu auch Paul Kristellers Rezension: Arch. stor. ann. V, 1892, fasc. II, p. 95.

weiter ausgreifenden Behandlung der italienischen graphischen Kunst des XV. Jahrhunderts an den Gegenstand heran, Duc de Rivoli suchte sein Verdienst in der bibliographischen Registrierung der gesamten venetianischen Buchillustration von 1469—1525. So haben diese Gelehrten, indem sie sich an ihre Aufgabe hielten, die Frage nach dem Meister der Hypnerotomachie etwa auf diesem Stande verlassen: Delaborde enthielt sich eines positiven Vorschlags bezüglich der Nennung einer künstlerischen Persönlichkeit, Lippmann machte den Versuch mit Barbari, indem er die Signatur b zum Ausgangspunkt nahm, betonte aber mehr die negativen wie die positiven Momente, Rivoli wies diese Signatur dem Formschneider zu und verbot mit aller Strenge, den Meister in den Kreisen der eigentlichen Künstlerschaft zu suchen, verwies ihn vielmehr in die Reihe gewerbsmässiger Buchillustratoren. Mit dem ersten hatte er sicher recht, mit dem zweiten nicht. Trotz Rivolis und Ephrussis Ausführungen und trotz den von ihnen angezogenen Beweisstücken[1] bleibt bei mir die Meinung bestehen, dass wir uns bei der Hypnerotomachie auf ähnlichen Höhen umzusehen haben, wie bei manchen Produkten der Buchillustration von Basel, Nürnberg und Wittenberg. Indes wir werden auf den glücklichen Dokumentenentdecker warten müssen. Können wir aber dann inzwischen nicht eines tun? Können wir nicht, unbekümmert um den Namen, versuchen, das oeuvre des Meisters zusammenzustellen und damit den Kreis schärfer ziehen, in welchem er zu suchen ist? In der Tat, so zahlreich die Ansätze zu Zusammenfassungen in der Literatur sind, konsequent durchgeführt sind sie nirgends. Den Schritt, der hier noch übrig war, versucht die vorliegende Abhandlung zu tun und, um das Gesamtresultat an die Spitze zu stellen: es ergibt sich gleichsam eine Vereinigung der kultur- und der kunstgeschichtlichen Seite der Sache; der Meister der Hypnerotomachie erweist sich nach Herausschälung seines oeuvres aus der venetianischen Buchillustration auch ausserhalb seines Hauptwerks als ein Künstler von ausgesprochen antikisierender Richtung, der nur einen seiner ganzen Art und Vorbildung entsprechenden Auftrag fand, als Aldus Manutius im Jahre 1499 grade ihn mit der Aufgabe betraute, den Roman der Antike mit Illustrationen zu versehen. Jene Vorbildung ist es, welche den Meister mit seinem oeuvre aus der Masse der gewerbsmässigen Illuministen heraus in den Bereich wirklicher Kunst erhebt.

[1] Notes sur les Xylographes Vénitiens (Extrait de la Gazette des Beaux Arts 1890).

# DER STIL.

Die Beschäftigung grade mit den unscheinbareren Teilen der Buchausstattung, die Unterscheidung von gut und schlecht grade bei ihnen, ist geeignet den richtigen Weg zu zeigen. Sie führte den Verfasser zu der Ansicht, dass ein Teil der in den venetianischen Frühdrucken enthaltenen Initialen, Randleisten, Titeleinfassungen und Signete von der Hand des Illustrators der Hypnerotomachia Poliphili herrühren müsse. Die beobachteten Uebereinstimmungen waren zu gross, als dass es hätte verwunderlich scheinen können zu finden, dass dieselbe Hypothese bereits einmal ausgesprochen war. Es war geschehen von Eugène Piot im Cabinet de l'amateur 1861—62, p. 353 ff. Verwunderlich aber hätte es scheinen können, mit welcher Selbstverständlichkeit die nachfolgende Literatur über Piots Hypothese hinweggegangen, oder wenigstens mit welcher Kürze sie dieselbe abgefertigt hat — wäre es nicht durch die fast gänzliche Vernachlässigung einer Begründung der mitgeteilten Beobachtung von seiten Piots, wie auch die etwas leichtfertige Art, mit der er an die Details herantrat, leider allzu verständlich gewesen. Und doch ist der Weg der Beobachtung, den er eingeschlagen, ein nicht genug zu billigender. Von der Scheidung der ornamentalen Dinge ist auszugehen. Freilich, will man den Weg wirklich zu Ende wandern und nicht schon bald hinter dem Beginn stehen bleiben, wie Piot tat, so erweist er sich etwas mühsam, und die Beweisführung wird leicht etwas kleinlich. Aber die Mühe lohnt sich; denn handelt es sich doch bei dem Meister der Hypnerotomachie, auf dessen deutlicheres Bild die Betrachtung zuletzt hinausläuft, um das genussreiche Studium einer recht bemerkenswerten kunstgeschichtlichen Erscheinung. Im folgenden ist denn versucht,

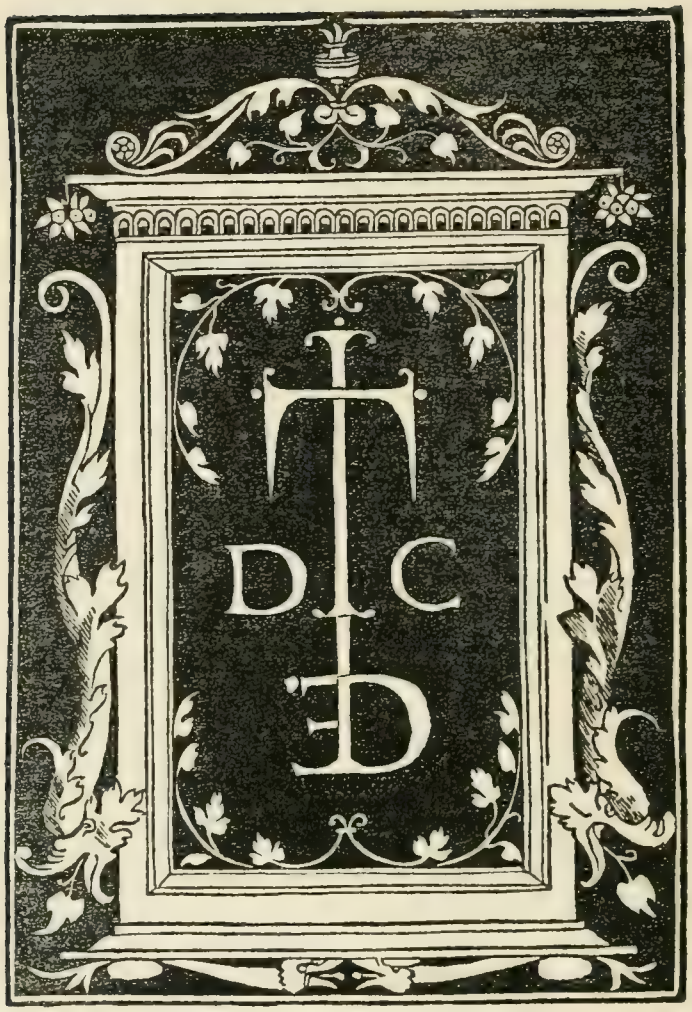


Abb. 1. Aus Sabellicus Eneades 1498.

durch ein Ausgehen von den unscheinbaren ornamentalen Bestandteilen des venetianischen Buchholzschnitts zur Scheidung von Meisterhänden zu gelangen.[1]

[1] Das Studium dieser Dinge hat eine grosse Erleichterung erfahren durch die im Jahre 1894 erschienene zweibändige Kompilation von Reproduktionen aus den venetianischen Figurenbüchern von dem Verleger Ongania: l'arte della stampa nel rinascimento italiano. Venezia 1894. Das Buch, dessen Schwächen zu gross sind, als dass man sich bei der Versicherung aufzuhalten brauchte, dass man sie einsehe, hat das grosse Verdienst, über das getrennte Vergleichen der Bücher in den Bibliotheken hinweg eine jederzeitige bequeme Vergegenwärtigung der verschiedenen Manieren des venetianischen Buchholzschnittes ermöglicht zu haben. Im folgenden sind für den Nachprüfenden diejenigen Blätter, die dort reproduziert sind, mit »a. d. st.« (arte della stampa) angeführt. — Die Vignetten der Hypnerotomachie sind nach den Nummern des englischen Neudrucks von Appell zitiert.

## Die Ornamentik.

Wenn man die Masse der Zierinitialen, Titelblätter und Signete überblickt, welche in den venetianischen Drucken zwischen rund 1490 und 1500 erscheinen, und versucht, sie in Gruppen zu scheiden, so liegt die Versuchung nahe, dies nach einem sehr äusserlichen Gesichtspunkte zu tun, nämlich nach der Manier Schwarz-auf-Weiss und andererseits Weiss-aus-Schwarz. Ein näheres Studium indes der Dinge nach den Gesichtspunkten des zeichnerischen Ductus, der ornamentalen Bestandteile, der Flächenfüllung belehrt uns eines anderen: es heben sich hier, abgesehen natürlich von abweichenden kleinen Einzelgruppen, zwei Hauptgruppen heraus, innerhalb deren es gleichgültig ist, ob die erste oder die zweite Art der Lichtwirkung beliebt wird.

Wir beginnen mit den Initialen. In der einen Gruppe,[1] als deren Vertreter hier das Alphabet a. d. st. I, p. 60 oben, weiss aus schwarz, und die Buchstaben I, p. 71, schwarz auf weiss, citiert seien, ist die Pflanze ein mageres Schlinggewächse, das in eine sozusagen bequem en face gestellte Blüte ausläuft und zum Ende eine Traube als Frucht trägt. Verkümmerte Rankenstümpfe zeigen sich in gleichen Abständen am Stengel und geben geringe Abwechslung zusammen mit einigen wenigen Blättern, die einer Art Distel anzugehören scheinen. Es kommen noch andere nichtpflanzliche ornamentale Bestandteile hinzu: Ziervasen, Tierschädel, Cherubimkopf, Perlenschnüre, Muscheln, vereinzelte Fruchttrauben etc. Einen besonders charakteristischen Typus zeigt in den Leisten wie in den Initialen der Delphin. Der Delphin mit unverhältnismässig starkem Kopf, das aufgesperrte Maul auf den Boden stützend, zeigt plumpe struppige Bartflossen, die ein andermal sich zu spinosem Blattwerk auswachsen, wie denn auch die Rückenflosse gerne zum Acanthus spinosus ausgestaltet wird. Die Sphinx behandelt er nicht ohne Grazie. Typisch läuft bei ihr der Flügel gleich in das Vorderbein hinüber. Im ganzen aber muss gesagt werden, dass der Zeichner die mannigfachen ornamentalen Bestandteile einem etwas primitiv handwerksmässigen Bedürfnis nach Raumfüllung dienstbar macht. In die Mitte eines O setzt er z. B. einen Widderschädel, über diesen ein Stück Perlenschnur nebst Muschel, in die vier Winkel des Carrees Blätter und Trauben; oder zwischen die beiden Mittelhasten eines M oben einen geflügelten Engelskopf, unten

[1] Der Kürze halber sind die beiden im folgenden in Gegensatz gestellten Manieren mit M.-Gruppe und P.-Gruppe bezw. M.-Meister, Meister der Biblia Mallermi, und P.-Meister, Meister des Poliphilo, bezeichnet.

je eine Traube, an die Seiten Perlenschnüre, wie er denn gerne zu senkrechten Hasten von Buchstaben parallel verkümmerte Perlenschnüre herabhängen oder eben auf den Rand gesetzte Blattwellen herablaufen lässt. Wenn immerhin also der Illuminist hie und da einen einheit-

Abb. 2. Aus dem Ovid von 1497. Formschnitt von ia.

lichen Zusammenhang des Ornaments aufweisen kann, wenn er z. B. die Pflanze aus einem Blumenkorb, einem Tiermaul herauswachsen und sich im Initialenviereck in spiraliger Anordnung auswachsen lässt, so ist doch sehr viel mehr das Flickwerk der Füllung für ihn charak-

teristisch. Wie wir schon sagten: dieser Geschmack zeigt sich gleichmässig in einer weiss-aus-schwarz wie einer schwarz-auf-weiss gezeichneten Gruppe.

Im Gegensatz zu diesen Initialen steht nun eine andere Klasse, die einen gänzlich davon verschiedenen Geschmack in der Ornamentpflanze zeigt. Als ihre Repräsentanten seien die Buchstaben L und D a. d. st. I, p 82/83 angeführt. Es ist eine Pflanze mit schlankem Stengel und einem teils voll entfalteten, teils knospenden Blatte. Das voll entfaltete ist dreiteilig und diese Teile sind wiederum mehrfach gezackt; das knospende hat eine zierliche sichelartige Form. Der Stengel setzt mehrfach in einen Kelch ab, um dann aus ihm herauswachsend sich fortzusetzen. Dieser meist zweiblättrige Kelch ist oft von einem Kranze umfallender Blätter eingefasst, ein andermal erweitert er sich zu einem langen Akanthusblatt. Und dann endet der Stengel in der Blüte. Diese ist eine volle fünfblättrige, von einem fünfteiligen Kelch gestützte; die Blütenblättchen sind regelmässig auf dem Rand eingekerbt. Hie und da hängt eine traubenförmige Frucht. Die Wurzel dieser Pflanze bildet vielfach, die Schnauze auf den Boden gesetzt, den Leib nach oben gekehrt, der Delphin — die Veranlassung zu Piots etwas oberflächlich gewählter Bezeichnung «le maître au dauphin»; sehr mit Unrecht, denn der Delphin ist auch ein Bestandteil des anderen Meisters, nur in anderem Formengeschmack. Sehr charakteristisch ist aber für diese kleinen Gebilde die Flottheit der Gesamtanlage im Gegensatz zu der Kleinlichkeit, mit welcher der M.-Meister sich seiner Aufgabe entledigt: mit einem einzigen Schwung verbreitet sich die Pflanze über das ganze Viereck sich zu elastischer Spirale zusammenzwingend, oder auch, wenn aus zwei Wurzeln entspringend, zu zwei durcheinandergeschlungenen Spiralen, und elastisch biegen sich wiederum vom Hauptzweig die einzelnen Zweige, von diesen die Blätter ab.

Nach eben diesen angeführten Eigentümlichkeiten aber lassen sich auch unter den Titelblättern zwei Gruppen scheiden. Die Hand jener ersten Initialengruppe kehrt in einer Anzahl von Titelblättern wieder, die schon durch ihre Gesamtanlage sich zusammenfassen lassen und sich in Gegensatz setzen zu einer zweiten, der zweiten Initialenklasse analogen Gruppe. Sie seien vertreten durch das Blatt a. d. st. I, p. 71, wo gleich die analogen Initialen danebenstehen. Jene ersten sind architektonisch gedacht, es ist die Form der Tabernakelumrahmung, die zweiten sind wie Intarsiaarbeiten empfunden. In jener ersten Gruppe nun findet man in den Pilasterfüllungen grade die Pflanze der ersten Initialengruppe wieder: es ist jenes magere dünnstengelige Gewächs mit

den allenthalben ansetzenden verkümmerten Blattknospen. Gern füllt er die von oben nach unten laufende Leiste mit einer simpeln, stets wiederholten Verflechtung magern Rankenwerks, so auch Säulenteile mit einem bis zur Schnur abgemagerten Geschlinge. Man findet wieder die anderen ornamentalen Bestandteile, welche wir oben erwähnten: die Vase, aus welcher das Rankenwerk hervorwächst, in den gleichen Formen; die Blattwelle, mit welcher er die Ränder zu beleben sucht; die Stierschädel in besondern von denen des P.-Meisters verschiedenen Verhältnissen, die aber im übrigen kaum Naturstudium verraten; die Cherubimköpfe, die vielfach zur Raumfüllung herhalten müssen. Jene besonderen Formen des Delphins und der Sphinx kehren wieder. Diese spielt grade in den Titelblättern eine Rolle. Symmetrisch zueinander gekehrte Sphinxen stehen gerne bei ihm als Begleitung betonter Mittelpunkte, etwa einer Lunette u. dergl. Durch die Endigung in einen belaubten Schlangenleib versteht er es, ihr in einer lebhaft geschwungenen Linie einen Abschluss zu geben. Am besten, oder wenigstens am auffallendsten hat er dies Motiv verwendet in dem Titelblatt (a. d. st. I, 74), welches auch Lippmann pag. 94 als besonders auffallend beschreibt. Sehr bezeichnend ist ein gewisses kerbschnittartiges Strichmuster, so nebensächlich es erscheinen mag: er belebt durch dieses Mittel billigst Bänder, mit denen er dann Säulen umwickelt, Voluten, Säulen- und Vasenteile, ja selbst auch seinen Delphin, den er als Volute bildet und durch Kerben belebt. (Initial a. d. st. I, 68.)

Nun findet sich aber ebenso wie wir zu der ersten Klasse von Initialen die Bordüren fanden, auch zu jenen Initialen mit der schönen breiten Laubornamentik die entsprechende Gruppe von Bordüren. Wir finden dieselben Abstufungen des dreiteiligen Blattes vom vollen Büschel bis zur sichelförmigen Blattknospe, en face gestellt oder überschnitten, erweitert zum Akanthus, die gleiche Blüte und Frucht, alles, dem grösseren zur Verfügung stehenden Raum entsprechend, eingehender naturalistisch ausgeführt, und vor allem ist die elastische spiralige Linienführung bis in die kleinsten Endchen festgehalten. Auch der Delphin fehlt nicht mit dem charakteristischen, von dem des andern Meisters so verschiedenen Kopftypus, das Bukranion in ganz anderen Proportionen, mit viel mehr Naturkenntnis durchgeführt. Hier ist in erster Linie die schöne, vielgepriesene Herodotbordüre (a. d. st. I, p. 87. Butsch Taf. 4) zu erwähnen, in der dann noch einige für den Meister charakteristische andere Bestandteile hinzutreten: Es sind die Vasen und vasenähnlichen Gebilde mit tordierten Oberteilen, schuppen-

bedecktem Körper, reichem Unterteil in Blattkelchform oder mit klarer Kannelierung, das Füllhorn, es sind noch die Früchte pickenden Vögel, es ist der Mascaron in breiter, knochiger Formengebung mit dem Akanthusbart, der mit halbgeöffneten Fittichen thronende Adler, der geflügelte Steinbock etc. Sieht man aber auch hier ab von der Lichtwirkung des Weiss aus schwarzem Grund, beachtet vielmehr die einzelnen Elemente, so wird man mit der Herodotbordüre unbedenklich, wenn auch als weniger eklatant aufs Auge wirkend, so doch an ausgezeichneten Eigenschaften gleichwertig, die in einfacher Konturzeichnung in Schwarz-auf-Weiss gehaltene Bordüre zum Ovid von 1497 (a. d. st. II, p. 22. Butsch Taf. 7) zusammenstellen. Die Ornamentpflanze in ihren Abstufungen des Blattes und der Blüte, der Delphin, die Vase, der Mascaron, der Stierschädel, die Linienführung, die Fülle der Erfindung, alles trifft zusammen.

Wir schieden bislang die ornamentalen Stücke in der venetianischen Buchillustration, um sie zu zwei gegeneinanderstehenden Gruppen zusammenzufassen. Richten wir nun das Augenmerk auf die gelegentlichen ornamentalen Beigaben, die sich in den Vignetten selbst finden, so zeigt sich, dass der Unterschied hier konsequent durchgeht. Wer sich von der Zusammengehörigkeit der Herodot- und Ovidbordüre überzeugt hat trotz der grundverschiedenen Lichtwirkung, wird alsbald die ganze Ornamentik in den Illustrationen der Hypnerotomachie wiederfinden. Man greife die ornamentalen Hauptstücke unseres Buches heraus: die Leiste Nr. 24 mit den beiden symmetrisch angeordneten Delphinen, in deren zu Pflanzenranken auslaufenden Schweifen sich Putten wiegen, das geflügelte Fischweibchen Nr. 73 mit den in Laubspiralen auslaufenden Beinen, Satyr und Nymphe Nr. 146 auf dem in Laubwerk auslaufenden Seestier. Man wird hier unschwer den soeben bei den Initialen und Bordüren der zweiten Gruppe charakterisierten pflanzlichen Geschmack wiederfinden; indes nicht nur bei diesen Stücken, sondern im grossen wie kleinen Massstabe in Pilasterfüllungen, Gerätteilen, u. dgl. durch das Buch hindurch, und im Verein damit dann bis ins kleinste hinein auch alle jene anderen ornamentalen Bestandteile, die wir bereits kennen. Wir wollen nicht ermüden durch das Hersetzen von Citaten und überlassen, im Studium des schönen Buches diese Einzelheiten zu finden.

## Das Figürliche und die Komposition.

Betrachten wir die Vignetten der Biblia Mallermi, so finden wir etwas magere spitze Gesichter, meist im einfachen Kontur gegeben, ohne Innenzeichnung etwa der Backenknochen etc., ein etwas gekniffenes

Abb. 3. Aus dem Ovid von 1497. Formschnitt wahrscheinlich von N.

Auge und meist struppiges Haar, das allerdings lockig hatte ausfallen sollen. Der Gesichtskontur selbst besteht in einem stets repetierten einförmigen Strich. Ebenso lässt sich von der sonstigen Behandlung des Nackten beim M.-Meister urteilen, dass ein angelerntes Schema stets

wiederkehrt. Charakteristisch sind für ihn im Gegensatz zum P.-Meister die schlanken Verhältnisse der Gestalten, entsprechend den schmächtigen Gesichtern, charakteristisch ist bei ihm, dass das Unterbein der spitze Fortsatz des Oberbeins ist, statt dass, wie beim P.-Meister die Wade nochmals in kräftiger Rundung absetzt. Im allgemeinen gesagt: seine Kenntnis des Nackten ist gering, und die zeichnerische Richtigkeit lässt im allgemeinen viel zu wünschen übrig. Die Köpfe setzen unrichtig auf, die Oberschenkel verlaufen falsch in den Torso, und was denn dergleichen Zeichenfehler zu sein pflegen. Schwung der Linienführung zeigt auch die Draperie nicht; die Gewänder haben nichts leicht fallendes, sondern infolge der kärglichen steifen Strichführung etwas hartes, altertümlich hölzernes. Wenig Kenntnis verrät er — und darin allerdings geht es dem P.-Meister ähnlich — in den tierischen Körpern: Löwe, Hase, Elefant, auch das Pferd erinnern kaum an die Natur. Und fragen wir im allgemeinen nach der Gabe der Beobachtung, so werden wir feststellen: der Zeichner gibt seine Figuren in Handlung, so wie es der Inhalt der illustrierten Stellen verlangt; dass indes dabei je etwas zutage käme, was überraschende Naturbeobachtung verriete, kann nicht gesagt werden: er quält sich redlich mit seinem Illuministengewerbe.

Etwas sehr charakteristisches aber und etwas, was ihn im tiefsten Grunde vom P.-Meister unterscheidet, ist die Komposition, vor allem das Mass, mit welchem er die Bildfläche füllt. Es gilt hier dasselbe, was wir von seinen Initialen sagten: er hat das dilettantische Bedürfnis nach einer völligen Füllung der Fläche; er duldet kaum einen leeren Fleck im Bilde und in diesem Bestreben bildet sich bei ihm eine Art von Austupfung der Fläche aus, die fast für alle seine Illustrationen, besonders aber für diejenigen mit landschaftlichen Beigaben bezeichnend ist. Ueberall verteilt er die Kräuter und Kräutchen, und wo ihm das zu mühsam wird, hilft er sich darüber hinweg mit seinen Tupfen und Tüpfchen. Ja auch die Leere des Fussbodens im Interieur duldet er nicht einmal, auch hier fängt er zu tupfen an und erzeugt so sein charakteristisches criblé (cf. das Silentium in Cantalycii epigrammata a. d. st. I, p. 76). Und hat man diese Zeichnungsmanier einmal ins Auge gefasst, so wird man bald allenthalben bei kleineren Gelegenheiten bemerken, wie er in diese mechanischen Tupfungen verfällt: die Zeilen eines Buchs, Schattenlagen, Kerbschnitte an Architekturteilen, wie auch an seinem Delphin, das Drachenfell, das Gefieder des Greifs, die Strahlen Gott Vaters, die Musterungen von Stoffen, alles wird mit diesem Rezept ganz oder zum Teil erledigt. Mechanisch

ist bei ihm aber auch die Gruppenbildung. Liebt er es schon, wenn er kleinere Gruppen von drei, vier Figuren bildet, möglichst eine oder zwei derselben zu verstecken, um der zeichnerischen Mühe überhoben zu sein, so gibt er sich vollends eine erhebliche Blösse bei der Darstellung einer Menge von Figuren; er verfährt, wie unfertige kindliche Zeichner in der Darstellung von Figurenreihen tun: er setzt die Konturen rasch hintereinander eng zusammen und erzeugt dadurch billigst den Eindruck der Menge (cf. die Schlacht im Livius a. d. st. I, 95).

Von diesen Eigenschaften grundverschieden zeigt sich der P.-Meister. Die Köpfe haben meist etwas zum Körper unverhältnismässig schweres, indes meist eine kräftige, oft beinahe üppige Rundung; der äussere Kontur geht auf den Linienverlauf der Natur, soweit es in der Grösse möglich ist, ein: durch Andeutung der Backenknochen, des Wangenanschlusses an die Nasenflügel, der oberen Lippenscheidung, des Kinns und der Kinngrube, der Mundwinkel, der Stirnmuskulatur, wird das Gesicht weiter ausgestaltet und belebt. Das Auge nimmt bei der en face-Stellung des Gesichtes gerne eine starke Wendung nach der Seite, gleich als ob die Männer und Frauen den Glanz desselben ganz besonders zur Geltung bringen wollten; und in Verbindung mit der über den Augen etwas zusammengezogenen Stirn, erhält der Gesichtsausdruck etwas strenges, ernstes. Ein fast wirkliches Lockenhaar umrahmt diese Gesichter, und selbst wo ein kleineres Format der Illustration dem Zeichner wie dem Formschneider die Aufgabe erschwert, ist schematisch harte Strichführung selten. Die Proportionen der Körper sind von denen des M.-Meisters verschieden, seine Gestalten sind nicht so schlank wie die jenes; sie sind sehr viel eher untersetzte zu nennen. Bei der Ausführung geht er auf das ganze körperliche System ein; und er kann das tun, denn er zeigt sich sehr wohl in den Linien des Nackten bewandert. Bei grösseren Torsi gibt er die Innenzeichnung, Brust, Rippen, Bauchmuskulatur usw. mit angemessener Ausführlichkeit und er gibt sie richtig; das gleiche ist zu bemerken von Armen und Beinen, wo neben dem richtigen Verlauf des Konturs, eine gute Kenntnis und Wiedergabe der Kniebildung statt alles anderen hervorzuheben ist. Man beachte noch, wie die Körper richtig bewegt sind, wie vor allem bei den stehenden Figuren die Ponderation eine richtige nach den von der Antike gefundenen Gesetzen ist.

Auch die Behandlung der Draperie steht unvergleichlich höher, wie beim M.-Meister. Durch einen reichen Faltenwurf, vor allem aber durch eine konsequent breite, fast etwas fleckige Strichführung bleibt uns der Eindruck des schematischen, altertümlich hölzernen

erspart und gewinnen wir den des stofflich weichen. Und es sei nicht vergessen, hinzuzufügen, dass der Formschneider b der Manier des Zeichners trefflich nachzugehen versteht.

Wir sagten schon oben, dass in der Kenntnis der Tierkörper dem

Abb. 4. Aus dem Ovid von 1497. Formschnitt von ia.

P.-Meister ein ähnliches Zeugnis auszustellen sei, wie dem M.-Meister. Nur ein ähnliches allerdings; denn manche Tiere sind recht passabel gezeichnet, so z. B. das Pferd, das Rind, der Widder, der Adler; merkwürdig schlecht aber ist durchweg der Löwe geraten, ein Tier,

welches zu studieren ihm vielleicht eine günstige Gelegenheit nicht gekommen war.

Nun aber noch ein wesentlicher Unterschied zwischen dem M.-Meister und dem P.-Meister: das ist der verschiedene Geschmack in der Flächenfüllung. Wir charakterisierten oben des ersteren dilettantische Art Figuren zu häufen und alle etwaigen leeren Stellen im Terrain und Interieur mit seinen Tupfen zu füllen. Das liegt dem andern fern. Er scheut die Leere nicht, vielmehr zeigt sich bei ihm allenthalben das Bedürfnis nach ruhigeren Flächen. Er liebt es, einzelne Figuren und kleinere Gruppen einfach in die leere Fläche hineinzusetzen; es geniert ihn ein völlig weisser Hintergrund gar nicht; Architekturteile dürfen sich ganz nackt präsentieren. Und so vor allem ist auch sein Empfinden im Landschaftlichen. Nicht notwendig braucht das Firmament dicht bewölkt, jeder Winkel von Busch, Wiese, Feld und Bach gefüllt zu sein. Gerade diese Einfachheit der Landschaft macht einen Hauptreiz in den Zeichnungen unseres Meisters aus, und wirklich dürfen manche derselben den Anspruch erheben, monumental genannt zu werden. Dieser Geschmack aber ist das Resultat der zeichnerischen Studien nach dem antiken Relief — wovon wir weiter unten allgemeiner sprechen werden — und die Einwirkung der im Banne des antiken Reliefs stehenden zeitgenössischen Medaillenkunst. Und das liegt keineswegs etwa an dem Umstande, dass der zu illustrierende Inhalt der Hypnerotomachie ihn in diese Richtung gedrängt, sondern diese Eigenschaft erstreckt sich auch auf seine anderen Leistungen und Aldus Manutius war sehr wohl beraten, als er im Jahre 1499 gerade ihn zur Illustration des den Geist der Wiedergeburt der Antike so hervorragend aussprechenden Buchs heranzog. Der Meister der Biblia Mallermi hätte die Aufgabe sicher mangelhaft gelöst; denn seine ganze Erziehung liegt im alten Illuministengewerbe.

Dass es endlich bei unserem Meister, wenn man von einzelnen, durch den Umfang der gestellten Illustrationsaufgabe bedingten Wiederholungen absieht, glänzend bestellt ist, um Beobachtung und Erfindung, ist von andern schon oft genug gesagt worden und die Zuteilung an die glänzendsten Namen ist nicht zu verwundern. Man wird in der Tat nicht müde, in dem schönen Buche zu blättern, um sich von Seite zu Seite an der Feinheit des wechselnden Ausdruckes, der reichen Phantasie, den capriziösen Sprüngen der Erfindung zu erfreuen; der Meister der Hypnerotomachie ist wirklich einer der witzigsten Vignettenzeichner, welche die Kunstgeschichte gehabt hat.

Blicken wir nunmehr zurück auf das in den ornamen-

talen Leistungen, so wie wir sie oben gruppiert, enthaltene Figürliche. Wir finden bei der ersten Gruppe den etwas spitzen Gesichtstypus, umrahmt von dem struppigen Haar bei den Figuren, den Sphinxen, den Mascarons, den Amoretten, den Centauren und wir können hinzufügen auch bei den Löwen; denn es ist ein und dieselbe Mache. Es sind auch gerade noch genug Proben des Nackten vorhanden, die uns belehren, dass bei mangelhaftem Verständnis desselben der gleiche Geschmack in den Proportionen u. s. w. vorliegt. Der Zeichner geht einem starken Betonen der Teile und Glieder des Körpers aus dem Wege: er beherrscht ihre Darstellung eben nicht. Wir sehen auch jene Steifheit in der Behandlung der Draperie und vollends jene durch eine dilettantische, intensive Füllung gekennzeichnete Kompositionsweise, wenn er, um das Terrain zum Ausdruck zu bringen, sein criblé (a. d. st. I, 71) anbringt, oder (I, 68) seine Gruppen durch emsiges Hintereinandersetzen von Kopfkonturen bildet. So weit gelangen wir allein schon, ohne die in manchen der Umrahmungen als selbstständige Holzstöcke eingesetzten, aber ganz unzweifelhaft von derselben Hand herstammenden Illustrationen als Belege für unsere Behauptung heranzuziehen.

In der anderen Gruppe, welche wir zu den Illustrationen der Hypnerotomachie ziehen, ist der Vorrat an Figürlichem in den Umrahmungen nicht so reichlich zu finden. Dafür ist aber auch der eine Fall um so eklatanter: es sind die figürlichen Bestandteile der Herodotbordüre. Hätten wir nicht den direkten Beleg in einer erhaltenen Handzeichnung, worauf wir später zu sprechen kommen wollen, so könnten wir auch so wie so von dieser Zeichnung sagen, dass sie antiken Kompositionsgeschmack verrate, gleich wie wir dies bei den Illustrationen der Hypnerotomachie ableiteten; und die Zusammenstellung hält auch in den andern Punkten Stich: Gesichtstypen, Proportionen, Behandlung des Nackten, Draperie, Landschaft. Vollends wird man auch die Illustration, die Krönung des Herodot darstellend, hinzuziehen und hier alle Eigenschaften unseres P.-Meisters wiederfinden. Ebenso in der Ovidbordüre, wo man in den Putti, vor allem aber in der Fussleiste — auf den ersten Blick eine Studie nach einem antiken Relief — unseren Meister wiederfindet; nicht zu verwundern, denn die Illustrationen selbst des Buchs sind ja schon lange dem Meister der Hypnerotomachie zugeschrieben worden.

Ich komme nach der vorstehenden — ich gestehe etwas ausführlichen aber doch notwendigen — Analyse zu dem folgenden Resultat: jeder Versuch im venetianischen Buchholzschnitt zwischen 1490 und

1500 die Hände zu scheiden hat als obersten Satz festzuhalten: die Biblia Mallermi und die Hypnerotomachie sind nicht nur selbst in ihrem Charakter grundverschieden: sie sind auch die

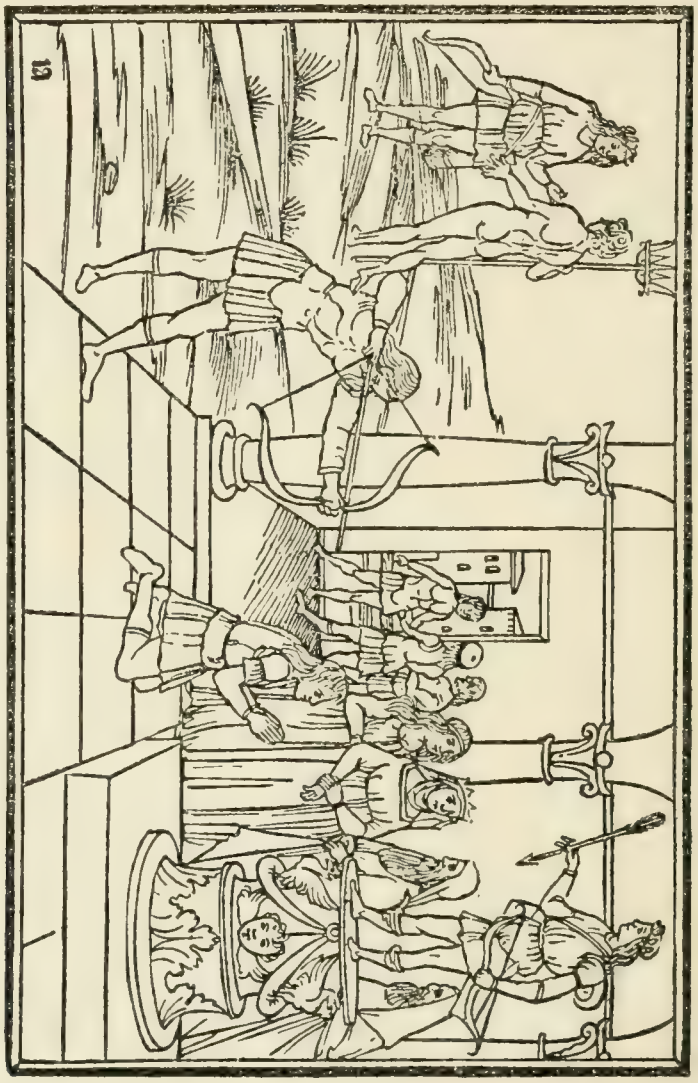


Abb. 5. Aus dem Ovid von 1497. Formschnitt von ia.

Zentren zweier einander gegenüberstehender Gruppen der venezianischen Buchillustration. Das Nichterkennen oder Nichtbeachten dieses Verhältnisses ist der Grund der seitherigen Unklarheit gewesen. Lippmann und Delaborde haben beide diesen Fehler gemacht. Lippmann sagt p. 125: «If we compare

the woodcuts in that bible, those in the Terence of 1497 — in short the illustrations of the «b» group — with those of the Poliphilo, it will be found, that the same principle of design in clear fine outlines, with or without light edgeshading prevail in them all. Moreover they all exhibit the same style of drawing the human form.» Dies eben bestreite ich durch meine obigen Ausführungen. Und Delaborde p. 244 sagt von der Biblia Mallermi und — was ja richtig ist — noch mehr vom Fasciculus medicinae: «un spécimen . . . des qualités dont le songe de Poliphile offre le résumé par excellence et le type achevé.» Rivoli hat die Verschiedenheit der beiden Bücher erkannt und energisch betont (Bibliographie p. XVIII): «Par la composition grandiose et luxueuse, par la majesté des personnages, par le bel arrangement des costumes et des draperies, par la beauté des motifs d'architecture et d'ornement, par le style même du dessin, les gravures de l'Hypnerotomachie n'ont rien de commun avec les vignettes populaires de la Bible de Mallermi.»[1] Leider nur zieht er nicht die Konsequenz, auch die anderen zugehörigen Dinge hinzuzufügen.

Wer sich indes von unseren Auseinandersetzungen hat überzeugen lassen, für den, meine ich, ist damit eine interessante Zeichnerpersönlichkeit völlig von einer Schlacke befreit, die ihr durch die Zuteilung minderwertiger Produkte anhaftete. So überaus zahlreich ist das oeuvre, welches wir nunmehr zu katalogisieren versuchen wollen, keineswegs mehr. Das nachfolgende Register wird spätere kleine Vervollständigungen zu erwarten haben, wie ja auch Rivolis Gesamtverzeichnis der illustrierten venetianischen Bücher noch vervollständigt werden wird; indes noch besonders wichtige oder grössere Leistungen des P.-Meisters aufzufinden wird schwer gelingen, da sie von jeher sich Beachtung verschafft haben.

[1] S. auch Ephrussi, Bull. du bibliophile 1887, p. 328.

# VERZEICHNIS DER BUCHHOLZSCHNITTE DES MEISTERS.[1]

**1493.**

*Signet des Simon Bevilaqua Papiensis.*

Kristeller 191. Ovidii Metamorphoses.

Adler auf einem Baumstamme sitzend, um welchen eine Schriftrolle mit dem Namen. Oben an den Zweigen zwei Wappenschilde mit dreizackiger Krone.

**1493.**

*Signet des Joh. Hertzog de Landoia.*

Kristeller Nr. 231; Officia B. Mariae Virginis. Eine zweite Fassung 1496. Kristeller 232.

Rund mit Doppelkreuz, darin die Initialen des Namens. An das Kreuz ansetzend zwei Laubranken.

**1493.**

*Ketham: fasciculus medicinae. Greg. da Gregoriis.*

Hain Nr. 9775. Proctor 4550 (beide die Ausgabe von 1495). Rivoli p. 107. Abb. a. d. st. I, pag. 90 f., Jb. d. Kgl. p. Kstg. 1884, p. 184.

Die Ausgabe von 1493 ist unserem Meister sicher zuzuschreiben. Schon die Formen der Architektur sprechen dafür, auch der Stil der Pilasterfüllungen, nicht minder die Typen der Köpfe und die einfachen aber bezeichnenden Bewegungen der Figuren. Lippmann stellt richtig fest: «a statuesque ease in the arrangement of the compositions which gives them an appearence of relief»; p. 103 urteilt er: «by an artist,

[1] Die Signete sind einfach nach Kristellers Italienischen Bücherzeichen zitiert. Sonst ist bei den im Britischen Museum vorhandenen Werken die Nr. des Proctorschen Index hinzugefügt.

nearly related to Gentile Bellini.» Fillon, Gaz. d. b. arts 1879, p. 540, zieht die Illustrationen zur Hypnerotomachie. Ueber den mantegnesken Stil Piot, Cabinet 1861/62, p. 358.

**1493.**

*Signet des Alexander Calcedonius Pisaurensis.*

Kristeller 204. Thom. d. Aqu. sup. libr. metaph. Sim. Bevilaqua.

Engel mit Lilie in der Linken, die Rechte erhoben, steht in der Landschaft.

Seit **1493.**

Buchstaben eines *Alphabets*, weiss aus schwarz, H. 4,8 cm., Br. 4,3 cm.

A mit Palmette unten, aus welcher zwei Laubspiralen wachsen, die oben in zwei Rosetten endigen.

1493 in Cantalycii epigrammata. Capcasa. Hain 4350, Proctor 4993, Rivoli pag. 130. Abb. a. d. st. I, p. 76.

B mit Laubspirale, stehendem Knaben und Eidechse. Wie A.

C Knabe auf einem Esel reitend.

1497 in Joh. Serapionis Practica. Bon. Locatellus u. Oct. Scotus. Hain 14695. Proctor 5084. Abb. a. d. st. II, p. 19.

D mit Laubspirale, aus Delphin wachsend, und darin sitzendem Putto.

1496 im Marco Polo, J. B. d. Sessa. Hain 13243. Proctor 5590. Abb. a. d. st. I, p. 100.

F mit Knaben und Hund. Wie A.

I mit zwei Delphinen, welche in Laubspiralen mit zwei Rosetten auslaufen. Wie C.

L Knabe, welcher auf dem Rücken eines anderen sitzt und ihn hinten drauf schlägt.

Prisciani Opera 1496. Hain 13364. Proctor 5068.

N doppelte Laubspirale und zwei Rosetten. Wie A.

P mit Laubspirale und laufendem Knaben. Wie A.

O Knabe mit Hund, den er sitzen lässt. Wie A.

Q Laubspirale und grosse Rosette in der Mitte. Wie A.

S Laubwerk, darin ein den Kopf zurückwendender Vogel. Wie A.

T zwei Laubspiralen und vier Rosetten. Wie L.

Seit **1494.**

Vier grosse *Buchstaben D, L, Q, S* mit Laubspiralen, weiss aus schwarz. 8 cm. : 8 cm.

Die Buchstaben nach a. d. st. I, p. 82 1494, Fra Luca : Summa de Arithmetica. Paganino de Paganinis (Libreria Olschky). Hain 4105. Proctor 5168. Später in Epytoma Joannis de Monte regio in Almagestum Ptolomaei (s. unten).

**1494.**

*Herodoti Halicarnasei patris historiae traductio e graeco in latinum per virum eruditissimum Laurentium Valensem. Gregorio da Gregoriis.*

Hain 8472. Proctor 4536. Rivoli p. 141. Abb. der Titelbordüre bei Butsch Bücherornamentik Taf. 4; a. d. st. I, 87; Cabinet de l'amateur 1861, p. 1; Gaz. d. beaux arts 1879, p. 5.

Die vielfach missdeutete Zeichnung in der unteren Leiste der Titeleinfassung ist nach einem antiken Relief oder vielmehr frei nach der Zeichnung eines solchen gearbeitet. Zufällig sind wir in der Lage diese

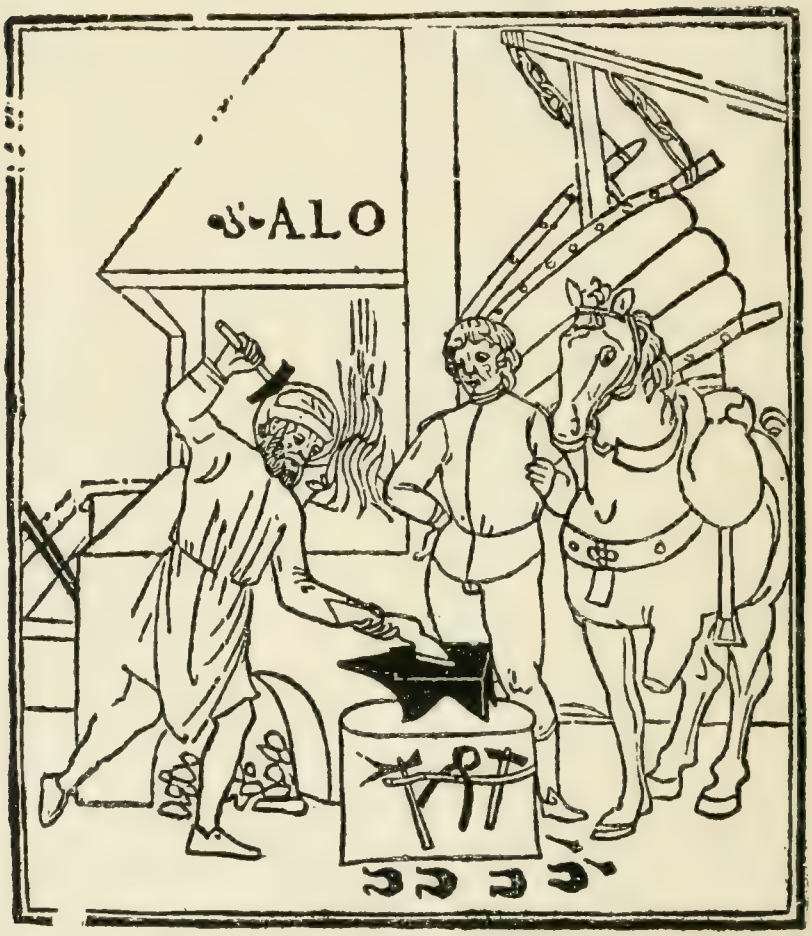


Abb. 6. Aus Ruffo: Prologo nel arte de cognoscere la natura dei cavalli.

nachzuweisen. Es ist eine Federzeichnung in Bister auf Pergament in der Christ church in Oxford. (S. Abbildung).

Eug. Piot l. c. schlägt die Bordüre zum Poliphilo. Rivoli, bibliographie p. 143, bemerkt: «Les trois sujets de cette première page semblent de la même main que les méditations sans date, les initiales des Postilles et le Thesée et le Minotaure. A remarquer surtout

l'analogie des jambes du jeune homme couronnant Hérodote et de celles d'un des bourreaux de la flagellation et la ressemblance de la tête de l'historien grec avec celle de Nicolas de Lyra.» Eine Stilgemeinschaft zwischen dieser Bordüre und dem Theseus und Minotaur (Abb. Jb. d. K. pr. Kstg. 1884, p. 180) scheint mir ausgeschlossen.

**1494.**

*Leonardo Aretino: Incomincia il Libro intitulato Aquila. Pelegrino de Pasquali.*

Hain 1578. Proctor 4864. Riv. p. 150. Abb. a. d. st. I, 86.

Titelblatt. Adler in Umrahmung, weiss aus schwarzem Grund.

**1494.**

*Lucian: De veris narrationibus. Sim. Bevilaqua Papiensis.*

Hain 10261. Proctor 5387. Abb. a. d. st I, p. 85 und bei Kristeller arch. stor. anno V, 1892, fasc. II, p. 95.

Ornamentale Bordüre; zusammengefasst mit der Herodotbordüre von Rivoli, p. XI f.

**1494.**

*Beato Laurenzo Giustiniano: Dottrina della vita monastica. s. t.*

Hain 9477. Proctor 5669. Rivoli p. 154.

Titelseite: Johannes der Täufer und Petrus halten einen Reifen mit ornamentalem Knotenwerk, darin i h s. Zum Schluss: Johannes der Ev. und St. Franciscus in der Landschaft stehend, halten ein Pflanzengeschlinge hoch, das einen grossen und mehrere kleine Kreise bildet, in dem grösseren die Worte: Mater Maria osanna. In demselben Buche auch S. Lorenzo mit Messner, wo zum mindesten der Formschnitt sehr hart ist; ich möchte aber auch nach der Kälte des Ganzen an eine andere Hand denken. Abb. a. d. st. I, 84.

Seit **1495.**

*Zierleisten* und *griechische Initialen,* in des Aldus Ausgaben griechischer Autoren.

In Θεοκρίτου εἰδύλλια Aldus Manutius 1495. Hain 15477. Proctor 5549. Alphabet in der Grösse 3,3: 3,3 cm mit Knotenwerk A, B, Δ, E, H, K, O, X.

Ibidem 5 : 5 cm. A, O mit minutiösem Knospenwerk.

Ibidem 2 : 2 cm. A, E, M, Σ, T, Υ.

Kopfleiste in Konturzeichnung: Laubwerk mit bärtigem Mascaron mit aufgesperrtem Mund in der Mitte.

Desgl. mit Knotenwerk in der Mitte, Laubwerk an den Seiten, das in Rosetten endigt.

Beides in Theod. Gaza: Introductio Gramaticae, Aldus Manutius 1495. Hain 7500. Proctor 5548.

Sechs Kopfleisten in Knotenwerk verschiedener Erfindung, zwei mit Laubwerk in Aristophanes' Komoedien. Aldus Manutius 1495. (Abb. a. d. st. I, 92, 93).

**1495.**

*Signet des Benedetto Fontana.*

Kristeller Nr. 212. Horaz.

Brunnen (in Anspielung auf den Namen) mit Büste, oben B F.

Seit **1495.**

Buchstaben eines *Alphabets* 4 : 4,7 cm, weiss aus schwarz, erscheinen in den drei folgenden Werken :

1. *Marsilii Ficini Epistolae. Math. Capcasa Parmensis 1495.*

Hain 7059. Proctor 5001.

A mit zwei Laubspiralen, welche unten zur Palmette zusammengebunden sind. Abb. a. d. st. I, pag. 99.

2. *Prisciani Opera. Phil. Pincius Mantuanus 1495.*

Hain 13363. Proctor 5307.

C mit Laubspirale.

D mit Laub und Palmette, nach rechts liegend, und zwei Rosetten. Abb. wie A.

E mit Delphin, in Laubspirale auslaufend.

F mit Putto, welcher auf einem Delphin mit Laubspirale sitzt und Dudelsack bläst.

3. *Joh. Angelus: Astrolabium planum. Joh. Emerich 1494.*

Hain 1101. Proctor 5495.

L mit Laubspirale. Abb. wie A.

M Putto klettert an Guirlande zu einem Adler. Abb. wie A.

S mit Laubspirale.

V mit zwei sitzenden Putti.

Seit **1495.**

Buchstaben eines *Alphabets*. H. 4,7 cm, Br. 4,3 cm.

C mit Laubspirale, welche im Zentrum in eine breite Blüte endigt; in Aristoles. Greg. da Gregoriis 1496.

Hain 1659.

E mit Laubspirale; in Aristotelis liber physicorum. Greg. d. Gregoriis 1499 (Ornamentst. Sammlung Kunst-Gew. Mus. Berlin, Ausschnitt).

I mit zwei Delphinen, deren Laubspiralen sich durchqueren; wie C.

M mit zwei Laubspiralen und flatterndem Adler; wie E.

Q mit Laubspirale, welche zum Zentrum zusammenläuft; wie C und schon in Quodlibet St. Thomae. Greg. d. Gregoriis 1495.

S mit Laubspiralen, welche oben und unten zusammenlaufen.

V mit zwei Delphinen, deren Laubschweife oben im Winkel zusammengebunden erscheinen. Biblia. Sim. Bevilaqua 1498.

Hain 3124. Proctor 5406.

Um **1495.**

*Istoria piacevole della regina Oliva. G. B. Sessa (s. d.).*

Hain vacat. Proctor 5599.

Zum Schluss. Thronender König, umstanden von einer Frau, einem dicken stumpfnäsigen Hofmann und einem Jüngling. Hinten in einem Durchblick eine Enthauptung.

## Um 1495.

*Prologo nel arte de cognoscere la natura dei cavalli . . . . . per miser zordan ruffo de calabria . . . . . translata de latino in vulgare per fratre gabrielo bruno. Impresso in Venetia per maestro Piero Bergamascho. s. a. —*

Abb. 7. Aus «Constitutiones fratrum ordinis B. Mariae de M. Carmelo». 1499.

Hain 14034. Proctor 5473.

Titelblatt, Legende des hl. Eligius: Kavalier mit seinem Pferde in der Schmiede. Dem Pferde hat der Schmied ein halbes Vorderbein abgenommen und bearbeitet es auf dem Amboss. Erist überschrieben: S. Alo. (S. Abb. 6.)

## 1496.

*Albertus Magnus: Summa naturalium, Giorg. d. Arrivabene.*

Hain 506. Proctor 4931. Rivoli p. 177.

Titelblatt; in der Umränderung: «Per deum omnia facta sunt. et sine ipso nihil factum. res cognoscuntur per terminos. homines et arbores a fructibus cognoscuntur. vis amari ama. porrige porrigenti.» Darin ein Kreis, in welchem eine Frau steht mit der Weltkugel vor dem Leib, die Hände direkt an die Schultern ansetzend. Oben am Rande des Kreises die Sonne, unten der Mond. In den vier Ecken des Rechtecks: 1. Wage, 2. Zirkel, 3. Vase, 4. Winkelmass. Unter dem oberen Rande ein Kopf mit einem geschlossenen, einem offenen Auge. Beim Kapitel «de anima» ein bartloser Kopf im Profil mit drei hineingeschriebenen Kreisen und um den Kontur des Kopfes herumgeschrieben I. Ventriculus II. Ventriculus III. Ventriculus. (S. Abbildung).

**1496.**

*Epitoma Joannis de Monteregio in Almagestum Ptolemaei. Joh. Hertzog.*

Hain, 13806. Proctor 5197. Rivoli p. 179. Abb. a. d. st. II, 11.

Titelblatt: Zwei Gelehrte sitzend im Freien vor einem Tisch mit Büchern, auf welchem der Globus mit dem Zodiakus steht; oben das Firmament mit Sonne, Mond und Sternen. Umrahmung in weiss aus schwarz, abwechselnd Laubwerk, Knotenwerk und Spruchbänder.

Rivoli, p. 180, denkt an die Hand der Herodotbordüre, welche er allerdings zum Theseus und Minotaur zieht. Ephrussi Bull. d. biblioph. 1887, p. 328 fasst zusammen mit dem Terenz und dem Poliphilo, dgl. Piot l. c. p. 360, dgl. Fillon l. c. p. 540.

Beiläufig sei bemerkt, dass das grosse A und R ausgesprochene Beispiele einer schlechten, nicht einmal dem M.-Meister, geschweige denn dem P.-Meister gehörigen Manier sind.

**1496.**

*Aristotelis opera nonnulla.* Gregorio da Gregoriis.

Hain 1659. Abb. a. d. st. I, 88.

Darin Figuren, welche die Himmelsgegenden darstellen, in Kreise eingeschrieben. Nach arte della stampa anscheinend schon in Fra Luca; Summa de arithmetica 1494. Es scheint dort ein Irrtum in der Paginierung vorzuliegen.

Seit **1496.**

*Alphabet,* weiss aus schwarz.

A zwei Putti, der eine eine Blume hinwerfend und ein geflügelter ihm zuschauend; Marco Polo. G. B. Sessa 1496. Abb. a. d. st. I, 100.

Hain 13243.

B ein Putto sitzt, indem er sich an dem senkrechten Aste festhält, ein zweiter steht hinter ihm; Laubranke; in Euclidis Megar. Elementorum libri. Taccuino 1517. (Olschki; Nach a. d. st. II, p. 78 ff).

C zwei Putti sitzend und kniend necken einander. Der eine stützt sich auf einen Hund. Wie B.

D ein Putto stützt einen kletternden mit seinem Rücken; ein Hund fällt den letzteren an. Wie A.

F drei Putti, einer kletternd, der zweite ihn neckend, der dritte sich eine Maske anlegend. Wie B.

I zwei Delphine mit Laubschweif und zwei gekreuzte Schwerter. Greg. d. Greg. 1499. (Ornamentstich Slg. Kunst-Gew. Mus. Berlin. Ausschnitt).

L Putto und zwei Satyrn. Ovidii Epist. Taccuino 1510.

O Panzer und Schilde. Wie A.

P Putto mit Schalmei, ein zweiter zuschauend, oben ein flatternder Vogel. Wie A.

N Delphin, kletternder Putto und Schwan. Wie B.

R Putto Flöte blasend, ein zweiter zuschauend. Gabriele de Zerbis Liber anatomiae Oct. Scotus 1502. (Ornamentstich-Samml. Kunst-Gew. Mus. Berlin Ausschnitt).

S Putto kletternd, ein zweiter stützt ihn, oben ein flatternder Vogel. Wie A.

T vier Putti; einer zieht am Seil; zwei halten sich an der Querhasta; ein vierter kommt hinzu. Wie B.

V zwei Putti tragen einen dritten auf der Stange. Wie B.

## 1497.

*Terentius cum tribus commentis. Simon de Luere impensis Lazari Soardi.*[1]

Hain 15429. Proctor 5618. Riv. p. 190. Abb. a. d. st. II, p. 26. Cabinet de l'amateur 1861/63, p. 356/57. Jb. d. Kgl. p. Kstg. 1884, p. 26.

Die grossen Holzschnitte wird man leicht dem P.-Meister zuteilen. Rivoli sagt p. 191: «Les deux bois d'un excellent dessin valent les plus belles illustrations de cette époque, même celles du songe du Poliphile.» Ephrussi, l. c. p. 328, fasst das Buch auch mit der Hypnerotomachie zusammen. Lippmann, p. 94, zieht es zu seiner «b.-Gruppe». Im übrigen ist das Theater schwächer wie der Terenz. Bezüglich der kleinen Vignetten fährt Duc de Rivoli fort: — wozu man auch Fillon, l. c. p. 540, vergleiche — «des petites vignettes de ce Térence nous ne dirons rien, tant elles sont médiocres.» Diese mediocritas kann ich nicht zugeben, sondern versichere im Gegenteil, dass mir der Verfolg dieser kleinen Bildchen sehr viel Vergnügen bereitet, so schlecht sie leider geschnitten sind. Zunächst finde ich, dass trotz der wenig detaillierten Ausführung, die eben dem aufgedrungenen kleinen Format der Vignetten zuzuschreiben ist, sich in den Illustra-

[1] Ich benutzte die Ausgabe von 1499 der Nassauischen Landesbibliothek in Wiesbaden.

tionen in ausgezeichnetem Masse dasjenige findet, was man in der zeichnerischen Kritik Richtigkeit und Energie der Bewegung nennt.

Der Zeichner sucht nicht dilettantisch die Personen möglichst ins Profil oder en face zu stellen, sondern so wie es die Lebhaftigkeit verschiedenster Handlungen mit sich bringen kann, sind die Figuren jedesmal bewegt und in jeder beliebigen Verkürzung richtig wiedergegeben. Und doch ist allenthalben auch sein Verständnis für statuarische Ruhe zu beobachten, wobei dann oft eine einfache Bewegung des Kopfes einen starken Ausdruck hergibt. Ich finde mich häufig überrascht nicht nur durch die Feinheit der Beobachtung, sondern auch wieder durch die kapriziösen Einfälle der Erfindung; er gibt weder in den Bewegungen angelernte Schemen, noch erlahmt er

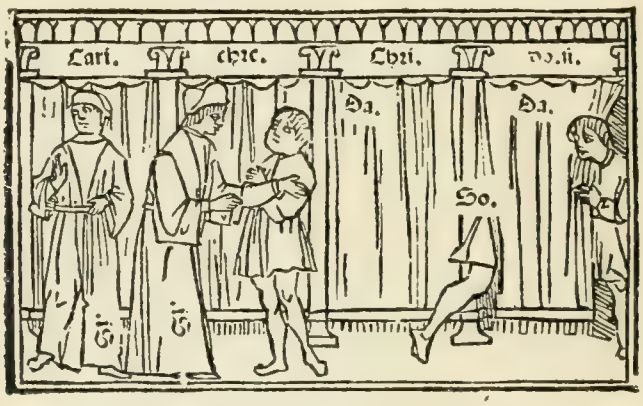



Abb. 8. Aus dem Terenz von 1497.

jemals in der Erfindung: er ist ein echter und rechter witzsprühender Vignettenzeichner.

Man gehe einige der Zeichnungen durch. Die Titelbordüre zeigt die sechs Grammatiker schreibend, jeden in anderer Stellung, Ascensus die Feder betrachtend, Donat mit seitwärts geneigtem Kopf schreibend u. s. w., und doch ist die Komposition bei aller Freiheit der Bewegung streng symmetrisch. Er zeigt dann im «Coliseus sive theatrum» das Publikum mit zahlreichen Variationen der gut beobachteten Attituden, einen eben noch hereinkommend; er zeigt uns den Sprecher des Prologs vom Rücken, einen andern Schauspieler eben aus der Szene hervorlugend. Die Knaben, die oben an den Säulen erscheinen, erklettern sich umsonst das Theatersehen. Dergleichen Wendungen sind die Einfälle einer kapriziösen Zeichnerphantasie. — Fol. 180 lehnt Geta sich an die Wand an, ferner reden Phädria

und Geta in verschiedenen Stellungen auf Demipho ein, der eine vornehm zurückhaltend, im Profil blickend, der andere hingegen lebhaft vorgebeugt, weit nach der Seite ausschreitend, das Gesicht en face. — Fol. 189 steht Geta ruhig en face, Antipho anblickend, mit der Linken energisch weit hinaus zur Seite deutend. So scheint es auch dem Meister nicht notwendig, wie dies Dilettanten tun, dass jeglich Menschenkind, das er zeichnet, beide Arme zeige: Geta steht im verlorenen Profil, mit der Rechten gestikulierend. Charakteristisch ist ebenda Phedrias Gestalt, der den Kopf vornüber neigt, sich zu unterhalten. — Demiphos ruhige Stellung, fol. 193, entbehrt nicht grossen Ausdrucks; derselbe ist durch die einfache Bewegung des Kopfs erzielt. — Ein andermal, fol. 198, erkennen wir in der den Beschauer ruhig

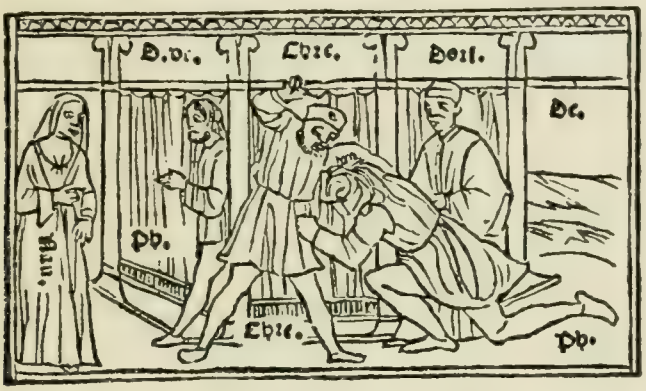


Abb. 9. Aus dem Terenz von 1497.

entgegenblickenden Gestalt die aus dem Ovid und der Hypnerotomachie bekannte statuarische Haltung wieder. Andererseits sehen wir, fol. 200, wie er zeichnerisch nicht davor zurückschreckt, seine aus andern Vignetten bekannte Spreizstellung ganz in Seitenansicht anzubringen. — Fol. 202 spricht dramatisch-komisches Leben aus der Zeichnung des vornübergestürzten, gezüchtigten Phormio und des züchtigenden Chremes. (S. Abbildung 9.)

So kennt der Meister nicht etwa aus zeichnerischer Unsicherheit eine Beschränkung in der Bewegungsmannigfaltigkeit der Figuren, wenn er z. B. fol. 226 Pamphilus weit aus nach vorne schreiten lässt. Man beachte auch wie fol. 225 und 226 Pamphilus zwar in gleicher Stellung, aber mit feinsten Variationen der Bewegung dargestellt ist.

Uebrigens zeigt uns der Titelholzschnitt des Terenz die dem P.-Meister eigentümliche Auffassung des architektonischen Elements; es

dokumentiert sich hier die wirkliche Kenntnis der römischen Architektur, so wie sie aus praktischem Studienzeichnen hervorgegangen ist. Wie sehr gerade dies für die Hypnerotomachie charakteristisch ist, braucht nicht erst hervorgehoben zu werden.

Nun aber zum letzten ist wiederum das Mass der Flächenfüllung jenes von der Hypnerotomachie her bekannte, am antiken Relief erzogene, von dem dilettantischen Bilderbogenstil des M.-Meisters verschiedene. Eine gewisse Leere des Raums, in welche die einzelnen ausdrucksvoll blickenden Personen ohne allen Hintergrund hineingestellt sind, macht nicht zum geringsten Teil den Reiz dieser einfachen Bildchen aus. Der Zeichner ist vornehm genug, grossen szenischen Apparat zu verschmähen.

Ich resumiere: wenn man die grossen Holzschnitte zum Poliphilo in Beziehung setzt, darf man die kleinen Vignetten trotz des gänzlich ungenügenden Formschnitts anschliessen. Sie zeigen die gleichen Eigenschaften. Und dies günstige Urteil wird mir nicht erschüttert durch die nachgewiesene Tatsache, dass die Vignetten nach denen des Lyoneser Terenz gearbeitet sind. Solche Erleichterungen, die ein zum schnellen Broterwerb gezwungenes junges Talent sich gestattet, sind nicht vereinzelt in Kunst- wie Literaturgeschichte.

**1497.**

*Ovidio Metamorphoseos vulgare: Stampato in Venetia per Zoane rosso vercellese ad instantia de nobile homo miser Lucantonio Zonta fiorentino.*

Hain 12166. Proctor 5144.

Dass der Ovid und die Hypnerotomachie von derselben Hand seien, ist eine von den meisten Seiten anerkannte Tatsache (siehe z. B. Lippmann p. 135, Delaborde p. 246, Fillon l. c. p. 542), und wenn irgendwo, so ist es hier gestattet, aufs blosse Auge hin die Zuteilung an dieselbe Künstlerhand zu vollziehen.

Es ist überflüssig darauf hinzuweisen, dass der Typus der Gesichter der gleiche ist; man bemerke nur die Uebereinstimmungen in den Bewegungen der Figuren, wie jene der antiken Ruhestellung, so auch jene, in der die Figuren bei leise vorgesetztem Schrittbein den Oberkörper stark vorwärtsbeugen. Frauengruppen, die in anmutig unterwürfiger Haltung vor ihren Herren stehen oder einherschreiten, begegnen hie und da. Man könnte noch auf Einzelheiten z. B. in der Zeichnung der Füsse hinweisen. Dass der Geschmack der Flächenfüllung der gleiche ist, ergibt bald ein Vergleich beider Bücher. —

Die Bordüre schliesst sich eng den ornamentalen Stücken der Hypnerotomachie an; wir leiteten aber auch oben ab, dass sie den gleichen Geschmack zeige wie die Herodotbordüre, in welcher dann wiederum das Figürliche so sehr mit dem der Hypnerotomachie übereinstimmt. Wie Rivoli, p. XXXII, sagen kann: «cet ouvrage ne semble devoir être rattaché à aucune école» ist mir unerklärlich.

Deutlich ist die Unterscheidung zweier Formschneiderhände, Ia und N. Die erstere ist ziemlich gut, die zweite völlig ungenügend, der Gesamtstil der Vorzeichnungen indes bleibt bei beiden derselbe, woraus wohl auch zu schliessen sein dürfte, dass sie vom Zeichner nicht

Abb. 10. Aus dem Terenz von 1497.

etwa auf den Stock ausgeführt, sondern vom Formschneider nach Vorlagen übertragen wurden.

## 1498.

*M. A. Sabellicus: Eneades. Bernardino et Matheo de Vitalibus Veneti.*

Hain 14055. Proctor 5527. Rivoli p. 200. Abb. a. d. st. II, 28/29. Butsch, Taf. 5, 6 und 100.

1. Signet des Verlegers (?). Fensterförmige Umrahmung mit Delphinen und Laub. Darin die verschlungenen Buchstaben T D C E D, weiss aus schwarz. (S. Abb. 1.)

Kristeller Nr. 335. Piot, cab. de l'amateur 1861, p. 361.

2. Signet der Drucker. Kreisrund mit daraus wachsendem Kreuz zwischen Laubranken in schwarzer Silhouettmanier.

Kristeller Nr. 332.

3. Vier grosse Initialen, schwarz auf weiss, E mit doppelter Laubspirale; M mit zwei Laubspiralen und zwei sich umarmenden Putti im oberen

Zwickel; S mit Laubspirale, die von einem Delphin ausgeht, zwei stehenden Gepanzerten und einem sitzenden Satyr; R mit Laubspirale, die von einem Delphin ausgeht und einem Putto oben, der die Schalmei bläst; die Schattenlagen sind ausnahmsweise angegeben. Rivoli urteilt über die Initialen: «Les plus belles peut-être qui aient jamais été faites.»

4. Alphabet, schwarz auf weiss. Laubranken nur vereinzelt mit Figürlichem 3,4 : 3,4 cm. Es sind die Buchstaben: A, B, C, D, E, F, G, M, N, O, P, Q, R, S, T.

Zu dem letzteren Alphabet das L in Aboul-Hassan-Ali Liber astronomiae. Joh. Bapt. Sessa 1503 (Bibl. Marc). Abb. a. d. st. II, 58.

Das H und I in Gregorius Tifernas, opuscula 1498. Bern. de Vitalibus. Proctor 5525.

**1498.**

*Reginaldetus: Speculum finalis retributionis. Jacobus Pentius für Laz. d. Soardis.*

Hain 13771, Proctor 5580.

Meister mit Schülern in dem häufiger vorkommenden Schema. Rechts und links vom Meister Fenster mit Butzenscheiben.

**1499.**

*Signet des Nicolaos Blastos Cretensis.*

Kristeller Nr. 196. Etymologicum magnum graece. Abb. a. d. st. II, 16.

Der Name des Druckers umgeben von Laubgewinde schwarz auf weiss, oben abgeschlossen durch Kreuz mit ICXC.

**1499.**

*Constitutiones fratrum ordinis B. Mariae de M. Carmelo. Joh. Emerich für L. A. Giunta.*

Hain 5652. Proctor 5501.

Darin vorne auf dem Titel Maria mit dem Kinde in einem Oval, von welchem Strahlen ausgehen. Das Oval gehalten von zwei Engeln.

**1499.**

*Hypnerotomachia Poliphili. Aldus Manutius.*

Hain 5501. Proctor 5574.

Bezüglich des Formschnitts ist es nicht sicher aber doch wohl annehmbar, dass er bei sämtlichen Vignetten von b herrührt. Ihm gleichwertig könnte allerdings nach der Leistung im Ovid 1497 ta sein; es wäre indes wohl anzunehmen, dass sich dieser hie und da gezeichnet hätte. Manche der Holzschnitte machen einen etwas groberen Eindruck, z. B. die in der Mitte des Buches liegenden Nr. 76 u. ff. Ob dies aber an der Eile des Zeichners oder an der des Formschneiders liegt, sei dahingestellt. Der Stil ist der gleiche.

## 1501.

*Signet der Niccolò e Domenico fratelli dal Jesu.*

Kristeller Nr. 234. Vita di Sancti Padri vulg. hist. per Otinum da Pavia de la Luna.

In einem Rund die Initialen der Drucker, umgeben von Laubgewinde.

---

Eine Anzahl vereinzelter Buchstaben sind nicht besonders aufgeführt, wie z. B. diejenigen der Hypnerotomachie selbst. Auch die in den Büchern vom Anfang der neunziger Jahre ab erscheinenden kleinen Alphabete, weiss aus schwarzem Grund, z. T. mit antikisierenden Motiven — häufig z. B. ist es der Profilkopf der römischen Münzen — gehören zu einem Teile unserem Meister. Der noch zu ungeschickte, häufig auch sehr nachlässige Formschnitt macht die kleinen Gebilde leider meist schwer geniessbar.

Eine Gruppe von Holzschnitten, die unserem Meister nur äusserlich nahekommen sind aus dem Katalog ausgeschieden. Es ist zunächst eine Gruppe von Initialen, die unser Laubwerk, sowohl in der Konturmanier wie in derjenigen Weiss-aus-Schwarz, aufweisen. Namentlich im letzteren Falle ist die Aehnlichkeit sehr gross. Dieser Zeichner variiert gotische Buchstabenformen in phantastischer Weise: so das grosse E a. d. st. I, 83, das Q mit dem Mann im Harnisch und Laubwerk a. d. st. I, 96, das U mit Apostel Paulus und Laubwerk a. d. st. II, 31, Alphabet mit stehenden Heiligen a. d. st. II, 43 dgl. II, 45. Auch von den figürlichen Arbeiten ist dieses und jenes andere Blatt trotz grosser Annäherung an unseren Stil nicht mit in das Verzeichnis hineinbezogen. Offenbar hat auch einer oder der andere Illustrator in Nachahmung unseres Meisters versucht in jener einfachen strengen Art zu komponieren. Ein Beispiel sei angeführt, weil hier die Beimischung eines Ornaments uns sofort jene weniger feine Gruppe von Initialen und Zierleisten verrät. Es ist das Blatt aus Diomedis ars grammatica a. d. st. I, 70. Allerdings wird man schon das Figürliche an sich nicht sonderlich gut finden. Zudem aber verrät sich der Meister in einem kleinen Zuge: er bringt bei Ornamentierung des Stuhls wie bei dem Frauenkostüm das dem P.-Meister fremde kleinliche Criblé an. Auch im libro d'l maestro e d'l discipulo (a. d. st. II, 33) könnte man bei der Titeldarstellung an den P.-Meister denken. Indes die Art wie das Barthaar beim Lehrer gearbeitet ist, die Zeichnung der Hände fällt schon ab, zum Verräter aber wird das Ornament des Stuhls, welches vom P.-Meister nicht herrühren kann, vielmehr zu der Weiss-aus-Schwarz-Ornamentik des M.-Meisters gehört. Ueberdies steht ja nun auch die Vignette in einer Umrahmung, welche den Stil des M.-Meisters aufweist.

Nur schwankend habe ich den Aesop von 1491 (Rivoli p. 28, Lippmann p. 98) ausgeschieden; er enthält entschieden Elemente unseres Stils fast aber möchte ich sagen, noch in knabenhafter Schwächlichkeit.

Von einer Katologisierung des ganzen übrigen allerdings fast durchweg handwerksmässigen venetianischen Buchholzschnitts von 1490—1500 ist hier abgesehen. Der wirkliche Massenproduzent ist der M.-Meister, der

dem Formschneideatelier des b zumeist die Vorlagen lieferte. Von Beispielen seiner Art seien nach a. d. st. angeführt: Die Titelblätter I pag. 63, 68, 71, 73, 74, 77, II pag. 23, die Initialen I, 69 (D u. M) p. 71, 73 (unten kleines Alphabet), 75 (G u. N), 83 (P mit schreibendem Mönch), 85 (mittelgrosses Alphabet).

Manche andere ansehnlicheren Leistungen bleiben vereinzelt. So das Blatt a. d. st. I, p. 65. Keinen Anhalt hat man für das griechische Alphabet im Etymologicum Magnum, eine Probe allerhöchster Begabung fürs Dekorative. An wen mag sich hier der Drucker gewendet haben?

# DIE KUNSTGESCHICHTLICHE BEDEUTUNG.

Unser Buch ist bekanntlich in einer Zeit abgefasst, in welcher die *Antiquitätensammlungen* im grossen Aufsehen zu machen und eine intensivere Wirkung auf die Künstlerschaft auszuüben begannen. Diese Sammlertätigkeit bringt eine gewisse Katalogliteratur hervor, und ich meine, die Hypnerotomachie ist nicht genügend betont worden als verwandt mit zeitgenössischen Büchern, die sich nicht nur als Kataloge sondern als illustrierte Kataloge, römischer Altertümer darstellen. Schon Felice Feliciano, der sich auf die Spezialität der Inschriften geworfen und ein ansehnliches Corpus zusammengestellt hatte, zieht ästhetische Lehren daraus. Nur aus solchen Gründen widmete er sie dem Andrea Mantegna. In einem besonderen Schriftchen gibt er eine Art illustrativer Ergänzung hierzu (siehe unten). Ausdrücklicher aber als illustrierte Kataloge stellen sich andere Bücher dar, von denen berichtet wird.[1] Michel Fabrice Ferrarini, der Karmeliter, schenkte ein solches Manuskript an seine Vaterstadt Reggio; es befand sich daselbst bei den Karmelitern. Eine Kopie findet sich in der Nationalbibliothek in Paris.[2] Ebenda befindet sich auch ein Antiquitäteninventar des Girol. Bologni da Trevsio.[3] Giovanni Marcanuova aus Venedig, † 1467, hatte ein solches Inventar angefertigt. Von diesem wird ausdrücklich bemerkt, dass es mit schönen Zeichnungen geschmückt war. Apotolo Zeno (Dissert. Vossiane T. I, p. 140) hatte das Original gesehen.

Das Langweilige, welches man der Hypnerotomachie nachsagt,

---

[1] Tiraboschi, stor. della lett. it. IX, Art. I.
[2] Cat. M. S. S. Bibl. Reg. Par. IV, p. 206 cod. 6128.
[3] Nr. 5881.

hat eben seinen Grund im Anklang an solche Kataloge. Colonna, der den Kreisen der oberitalienischen Sammler nahe stand, gibt ein nicht eben geschmackvolles Zwitterding von Roman und Antiquitätenkatalog. Manche der Partieen sind wie aus einem Katalog hineingearbeitet. Diesem Geiste nun kommt unser Zeichner entgegen, nicht nur weil es eben diese Aufgabe zufällig verlangt, er tritt vielmehr mit augenscheinlicher Vorbildung an seine Aufgabe heran und wegen eben dieser Vorbildung hatte man ihn herangezogen; denn er zeigt sich erheblich bewandert in römischen Altertümern. Mit dem Stift in der Hand muss er sich unter ihnen, unter Sammlungen von solchen bewegt haben. Wem in den modernen archäologischen Bestrebungen mitzuarbeiten beschieden ist, findet sich in den Vignetten des Buches alsbald zurecht. Das Ruinenfeld mit Kapitälen, Säulentrommeln, Ge-

Abb. 11. Aus dem Terenz von 1497.

simsstücken liegt vor uns; Aschenkisten, Sarkophage, Grabsteine mit einfacher Inschrift oder Darstellung des Verstorbenen, Altäre mit Opferszenen, Hermen, Trophäen mit Panzer und Schild, Tonfässer und Vasen reihen sich aneinander. Neben den grossen Steindenkmälern sind es die Sammlungen von Kleinkunst, welche bildend auf ihn gewirkt haben: Münzen, Gemmen, Reliefschmuck von Vasen, Lampen und was sonst ähnliches aus der Erde kommt.

Eine besondere Anziehungskraft haben die Gemmensammlungen auf ihn geübt[1] und aus dem graziösen Kunstwerkchen hat er mannigfach zeichnerischen Nutzen gezogen, sie hie und da seiner Erfindung zu Hülfe kommen lassen. Zu den Sujets der Putti in Weinernte

[1] Ueber Gemmensammlungen in der Renaissance vgl. Furtwängler, Geschichte der Steinschneidekunst pag. 375 ff.

Vignette Nr. 63, vgl. Furtwänglers Berl. Gemmen-Katalog Nr. 6263, 6264, 6265, 8467; zum Delphin am Anker, Vignette Nr. 18, Berl. Katalog 2348; das Motiv begegnet auch in der grossen römischen Plastik auf den Schmalseiten von Votivaltären. Zu den Amoretten auf dem Pferd in Vignette Nr. 6, vgl. den Amor auf Elefant Berl. Katalog 6745. Das Motiv der den Wagen ziehenden Elefanten wiederholt sich bei dem Triumph Nr. 52/53. Zu der reizvollen Vignette Nr. 154 hat eine Gemme die Anregung gegeben, die auch — vgl. Berl. Christl. Bildw. Taf. 32 Nr. 647 — in der Plakettenkunst sowie von einem unbekannten Florentiner in einem der Marmormedaillons im Hofe des Palazzo Medici-Riccardi nachgeahmt worden ist. Die Gemme aus mediceischem Besitz befindet sich in Neapel. (Furtwängler, Geschichte der Steinschneidekunst Taf. LVII Nr. 15 und 16; Bode, Renaissanceskulptur Taf. 87.) Vielleicht hat die Plakette für unsern Zeichner vermittelt.

Leicht erhältlich waren für die Sammler die Scherben der terra sigillata. Vasari (Le Monnier 4, 70) berichtet von der Ausbeutung der Töpfereireste von Arezzo,[1] wie man mit Eifer diese Bruchstücke der alten vasa Aretina sammelte. Auch aus dieser Quelle fliesst Anregung. So gibt die Vignette Nr. 63 den Nachklang des sowohl auf Gemmen wie auf den Scherben der terra sigillata begegnenden Vorwurfs der Putti in Weinernte.

Auch die Reliefs römischer Lampen haben stets auf die Sammler einen besonderen Reiz ausgeübt: die Vignette Nr. 27 entstammt z. B. einem solchen. Es zeigt sich nur die Büste des Sol verbunden mit dem Adler des Zeus.

Derlei Studien sind es, die unserem Illustrator, trotz der grossen Freiheit seiner Anlehnungen, durch und durch den Geschmack verliehen, die ihn gebildet haben. Sie bestimmen seine Schriftformen, seine Bewegungsmotive, sein Gefühl für Flächenfüllung, seine Korrektheit im Nackten, seine ganze Phantasie. Gerade bei den Titelblättern ausserhalb der Hypnerotomachie, welche nach unserer Deduktion dem Meister gehören, denen zum Herodot und dem Ovid, sind die unteren Querleisten nach antiken Reliefs gearbeitet. Merkwürdigerweise will es das Schicksal, dass uns zu jener Vignette der Herodotbordüre von 1494 durch die noch vorhandene Handzeichnung in Oxford der Studienprozess nachgewiesen wird. Eine Uebereinstimmung des Stils zwischen der Zeichnung und dem in ziemlicher Freiheit darnach gearbeiteten Holzschnitt liegt allerdings sicher nicht vor. Der

---

[1] Vgl. Ihm Bonner Jahrbücher 1897 p. 14.

P.-Meister hat sich ganz allgemein an die Zeichnung angelehnt. Das Verhältnis zwischen beiden ist uns ein Beweis dafür, wie auch die von Rom nach Norditalien gebrachten Zeichnungen nach der Antike hier neben den in den Sammlungen vorhandenen Originalen verwendet wurden. Sie ist uns eine Illustration zu Vasaris Ausführungen über Giov. Maria Falconetto, den Maler-Architekten von Verona.

Vom Vater zum Maler ausgebildet, so erzählt Vasari, hatte er Neigung zur Architektur und widmete sich zunächst in Verona, dann in Rom dem zeichnerischen Studium der römischen Bauwerke. Er zeichnete alle Grundrisse, Architekturfragmente und Skulpturen, welche während seines zwölfjährigen Aufenthalts dort ausgegraben wurden, zwischendurch sich als Maler, meist als Gehülfe, ernährend. Mit Schätzen beladen kehrte er nach Oberitalien zurück. In Verona widmete er sich wieder vornehmlich der Malerei. Während eines Aufenthalts in Padua wurde er mit Bembo bekannt, der ihn an Luigi Cornaro empfahl. Diesen interessierten seine architektonischen Pläne und Theorien, sowie seine Zeichnungensammlung nach römischen Antiquitäten etc. Ich halte es sehr wohl für möglich, dass jene Zeichnung in Oxford aus Falconettos Sammlung stammt, ausgeschlossen ist, so viel mir augenblicklich Vergleichsmaterial vorliegt, der Zusammenhang stilistisch nicht.

Zur Andeutung des kunstgeschichtlichen Entwicklungspunktes, auf welchem wir uns befinden, sei daran erinnert, dass auch die Studien des Morto da Feltre, eines ferneren Künstlers dieser Gruppe, nach antiken Grottesken, von welchen Vasari berichtet, (IX, p. 106ff.) in eben dieser Zeit liegen. Auch er kam später mit seinen römischen Studienblättern nach Oberitalien, wo er u. a. mit Giorgione in Verbindung trat.

* * *

Bezeichnend, wenn auch nur klein, ist ein Moment als eigentlich bildnerische Frucht des Studienzeichnens nach römischen Antiquitäten: es sind *die Buchstabenformen*. Colonna spricht in dem Buche selbst von den «exquisite litere latine antiquarie». Die Abfassung des Buches fällt in jene Zeit, in welcher die Renaissance nach längerem Suchen dem Altertum in Dingen der monumentalen Schönschrift wieder vollständig gefolgt war. Mantegna hatte in den Eremitanifresken die Monumentalschrift der römischen Triumphbögen wieder auferstehen lassen und die Widmung der Inschriftensammlung des Felice Feliciano 1463 wird uns den Beginn von dessen schriftästhetischen Studien bezeichnen, welche, niedergeschrieben 1481 in Venedig, in einem

vatikanischen Kodex erhalten sind.[1] Ende der 60er Jahre ist bei den Steinmetzen jene Schrift schon durchgedrungen, wenig später tut sie es in den Druckoffizinen. Unser Meister, wenn auch nicht der erste in dieser Beziehung, wendet nur diese an und zwar meist in der ausgesprochen lapidaren Form mit der die Vertiefung andeutenden Mittellinie. Die aufgezählten Alphabete geben die Beispiele. Um sich des Unterschieds der Sache inne zu werden, vergleiche man die in Ratdolts Drucken dargebotenen Formen der lateinischen Kapitalbuchstaben, Formen welche der M.-Meister in seinen Alphabeten z. T. beibehält. Dann erst bemerkt man, wie es sich dort um ein systematisches Studium der römischen Steinschriften handelt. Es scheint, als ob es grade unserem Meister vorbehalten geblieben sei, — zum mindesten ist es bei ihm nachweisbar — die Proportionsprinzipien auch aufs Griechische auszudehnen. Beispiele ergeben sich aus Vignette Nr. 22, 102, 104, 110 u. a., sowie aus den für des Aldus griechische Klassikerdrucke um 1495 gezeichneten griechischen Alphabeten.

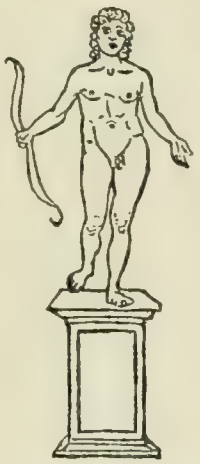


Abb. 12. Aus dem Poliphilo. (Ausschnitt; nach Appell.)

Freilich sind ja die Buchstabenformen nur ein kleines Moment, das auch schon handwerksmässigeren Naturen beim engen Anschluss an eine in den Werkstätten verbreitete Vorlage geläufig werden konnte. In einem anderen Punkte aber beweist der Illustrator, wie er in die tieferen Gesetze der antiken Bildnerei eingedrungen ist, in einem Punkte, der für die gesamte Frührenaissance einen Prüfstein für zeichnerische Fortgeschrittenheit darstellt: Es ist die *Ponderation der Figuren in der Ruhestellung*. Eine Figur wie die des stehenden Apoll in Nr. 50 der Hypnerotomachie (s. Abb. 12) trägt den Stempel ihrer Abstammung von der Antike vor allem durch ihre Stellung an sich. Es zeigt sich die antike statuarische Ruhestellung in ihr völlig verstanden.[2] Das Eindringen derselben in die Malerei des italienischen

---

[1] Schöne eph. epigr. I, p. 255/69. cf. Mommsen in der Vorrede zu Inscript. cat. Ital. sup.

[2] «Das Zusammenwirken des Mechanismus zur Ermöglichung der aufrechten Stellung (Justi, Mich. Ang., p. 366). — «Jene Bewegungen, welche der Körper unwillkürlich vollzieht, um sein Schwergewicht zu verschieben, das Gleichgewicht aber zu erhalten» (H. A. Schmid, Kunst-Chronik 1900, p. 470). — «Die Bewegung . . . des in dauernde Ruhe eintretenden Hinschreitens. Das Standbein fest aufgesetzt, das Spielbein, im Knie gebogen mit zurückgezogenem Unterschenkel, völlig entlastet, der Oberkörper in der Hüfte nach dem Standbein stark herausgebogen, die

Quattrocento geht überaus langsam vor sich, so gross das Streben nach ihr ist.

Was die italienische Plastik anlangt, so zeigen gleich eine Reihe von Arbeiten, die am Anfang des Quattrocento stehen, die Wiederentdeckung der antiken Ponderation. Indes ist, wie es scheint, diese Lösung hier dem mehr oder minder direkten Kopieren antiker statuarischer Vorbilder als dem durchdringenden Verstehen zuzuschreiben; denn es zeigt sich im Laufe der Jahrzehnte ein Hin- und Herschwanken des Gefühls hierfür. Merkwürdig weit zeigt z. B. Nanni d'Antonio di Banco an den Heiligenfiguren von Or S. Michele (seit 1408 anzusetzen) die Ruhestellung entwickelt, ebenso Ghiberti mit seinem Matthäus (1419—1422); Donatello zeigt aber noch an den Reliefs der Bronzetür von S. Lorenzo die antike Ponderation nur schwankend, obgleich grade hier die Drapierung beweist, wie sehr er seinen Blick auf die Antike gerichtet hatte; der Anlauf, den er früher genommen, hält nicht durch. Von Michelangelos Jugendarbeiten zeigt der David richtig die zur Standseite abschiessende Schulterlinie, der Giovannino aber nicht. Dieser bekundet grade hierin noch seinen Zusammenhang mit dem Quattrocento. Der Bacchus ist ein geniales Spielen mit dem soeben erfassten Problem. Für das ganze Quattrocento aber bleibt auch da, wo im allgemeinen die statuarische Ponderation gelöst ist, die Eigentümlichkeit charakteristisch, dass das Spielbein in Ueber-

---

Schulter nach dem Standbein gesenkt, und alle Einzelheiten der Körperhaltung, das Geschiebe der Brust und des Rumpfes, die Hebung und Senkung der Arme, die Wendung des Kopfes in genauer und wohlerwogener Abstufung nach dem Hauptmotive abgestimmt» (Fr. Winter: s. unten).

Die beiden Extreme, zwischen welchen die Ruhestellung liegt, sind das altertümliche Auftreten auf beiden Beinen einerseits und die gotische Ausbiegung des Oberkörpers andererseits. Die Sache ist ungefähr so zu definieren: die halbe Entziehung der zweiten Stütze, d. h. die Einknickung des Spielbeins, muss der Torso suchen so aufzuheben, dass er sich zum Standbein hinneigt: die Schulterlinie muss also notwendig zur Standseite hin abschiessen. Der Kopf muss sich wieder zur Gegenseite hinwenden. Die antike Ruhestellung in der Vorderansicht könnte man dann etwa so darstellen, dass eine durch die Ferse des Standbeins gelegte Vertikale an der Innenseite des Standbeins vorbei durch das Brustbein und an der Kopfmitte links vorbei läuft. Eine dreiteilige Linie vom Scheitel zum Brustbein, von hier zur Hüfte, von hier zur Standferse, würde die Grundrichtung der antiken Ruhestellung ausdrücken. Grade das Gegenteil ist bei der gotischen Ruhestellung der Fall. Die Schrägstellung der Schultern ist so, dass die Schulterlinie zum Spielbein abfällt, zuweilen äusserst stark. Die Hüfte des Standbeins fällt nicht genügend weit aus der durch die Ferse gehenden Vertikalen heraus, wohl aber biegt sich der Oberkörper von der Hüfte stark seitwärts ab, was nur beim Tragen einer Last auf der Standseite motiviert ist, so bei der Madonna mit dem Kinde.

treibung der Bewegung weiter hinausgeschoben wird, als es die Antike tut. In dieser Form geht die Stellung auch auf Dürer über.

Natürlich interessieren sich die Bildhauer eher für das Problem wie die Maler. Bei diesen ist das Gefühl lange unsicher, selbst da, wo direkte statuarische Vorbilder anzunehmen sind. An Botticellis Venus z. B. fällt auf, wie der Hüftwinkel übertrieben ist, Kopf und Spielbein eine stark ausschweifende Bewegung zeigen. Eine eigentümliche Erscheinung zeitigt das Streben bei Signorelli. Er reguliert die Bewegung des Torsos und des Kopfes nach Entziehung bezw. der teilweisen Entziehung der einen Stütze nicht vollständig: er gibt die Linie nur zweiteilig aber nicht dreiteilig, so noch in Orvieto um 1500. Besser ist die Ponderation in dem Christus an der Säule (Mailand, Brera). Selbst aber die auf diesem Bilde angebrachten Reliefzeichnungen nach der Antike zeigen noch den alten Mangel.

Eine besondere Linie entsteht bei Signorelli und anderen da, wo die Stütze des Stabs und dgl. hinzutritt. Signorelli schwebt auch hier eine Lösung der Antike vor. Er versteht es aber nicht, Torso und Kopf den Stützen entsprechend zu balancieren. Siehe z. B. die Hintergrundsfigur des Berliner Porträts. Die gleiche Schwäche bei Piero della Francesca in den Fresken von S. Francesco in Arezzo.

So scheint es, als ob die zeichnerischen Studien nach der antiken Kleinkunst die Bewältigung des Problems bei den Malern sehr viel mehr gefördert hätten wie diejenigen nach der grossen Plastik. Ich führte dies absichtlich weiter aus, um es mehr fühlbar zu machen, wie der stehende Apoll unseres Meisters und mit ihm so manche Figuren im Ovid und in der Hypnerotomachie die relativ vollständigste Deckung mit der Antike zeigen, wie hier der P.-Meister durch sein zeichnerisches Studium nach der Antike, vornehmlich der Kleinkunst, sich auf der Höhe des zeichnerischen Könnens seiner Zeit bewegt und sich gerade hierdurch aus der zünftigen venetianischen Buchillustration heraushebt.

Etwas weiter entfernt scheint ein Stilmerkmal unseres Meisters zu liegen, das wir oben mehrfach andeuteten, das *Mass der Flächenfüllung*. Scharf betrachtet ist dies dasjenige Moment, welches am ausdrücklichsten unseres Meisters Art als eine antikisierende kennzeichnet.

Als der Bruch mit der Gotik bei den italienischen Plastikern völlig eingetreten war und man wiederum an das antike Relief anknüpfte, war das eigene Urteil der Künstler zu weit entwickelt, als dass man in den Fehler der Pisani zurückverfallen wäre, die spätrömischen Sarkophage, wie in der Formengebung, so in dem Mass der Flächen-

füllung nachzuahmen. Die Ueberfüllung der Fläche gibt dieser Monumentenklasse vor allem den Charakter der Verkommenheit. Selbst das römische Historienrelief hatte die Strenge der Antike nicht ganz verloren, wenn immerhin dasselbe unter dem einem Renaissancekünstler vorliegenden Studienmaterial am wenigsten den Charakter der vornehmeren Zurückhaltung bieten konnte. Donatello steht bei seinen grossen Kompositionen zumeist unter dem Einfluss der römischen Historienreliefs. Ein andermal wie bei den Reliefs der Bronzetüren schweben auch ihm antike Kompositionen von zurückhaltenderer Füllung vor.

So tasten die Plastiker des Quattrocento hin und her zwischen dem Vorlagenmaterial, das ihnen aus der Erde entgegenkam und das dem römischen Eklektizismus entsprechend freilich mannigfaltig ge-

Abb. 13. Ausschnitt aus der Herodot-Bordüre 1494. (Nach Butsch, Bücherornamentik.)

staltet war. Die neuattischen Reliefs, die zopfige Reaktion gegen die Ueberladung des griechischen Barocks, stellen das äusserste Extrem, die zopfige Leere dar. Sich ihr ganz zuzuwenden hindert die Künstler ihre drangvolle Jugend. Einzelne Fälle wie die Nachahmungen Ag. d. Duccios verschwinden vor der Tatsache, dass es dem Streben der Studienzeichner allmählich gelingt, eine feine Mitte zu treffen. So unser Meister. Er löst seine malerischen Aufgaben, erzogen am antiken Relief, mit feinstem Ausweichen vor Ueberladung, ohne indes kalt zu werden. Man wird in den einzelnen Vignetten die betreffende Gattung antiker Vorlagen stets durchklingen fühlen: das Prozessionale aus dem römischen Staatsopfer, den Triumphzug, den bacchischen Schwarm, jene einfacheren Bildungen, wie sie auf Münzen und Dingen der Kleinkunst, auf Schmalseiten von Altären etc. anzu-

Abb. 14. Handzeichnung. Christ Church, Oxford.
(Nach einer Photographie im Kgl. Kupferstich-Kabinett zu Berlin.)

treffen sind. Stets ist eine vornehme, zurückhaltende Füllung gewahrt. Er bekundet damit natürlich vieles gemeinsame mit der gleichzeitigen Medaillenkunst. Diese stellt sich als die nächste Verwandtschaft vieler unserer Poliphilovignetten dar. Das plaketten- oder medaillenartige liegt auf der Hand bei den Vignetten Nr. 27 Sol im Kranz, 68 Fortuna, 69 Bacchus, 90 Merkurstab, 91 Adler und Krieger, 87 Wage.

In der antikisierenden Weise unseres Meisters ist eine fernere Seite inhaltlicher Art und vornehmlich freilich durch das Buch selbst gegeben: Es ist die Richtung auf das Mystische: *der antikisierende Mystizismus.* Man könnte den von W. Weisbach in seiner Studie über Franc. Pesellino p. 29 vorgeschlagenen Ausdruck «klassische Romantik» gebrauchen. Allerdings nicht gerade Botticelli sondern die Hypnerotomachie ist der hervorragendste Ausdruck dieses Zuges in der Frührenaissance.

Die griechisch-römische Bildnerei, in vielen Teilen ihres Inhaltlichen ein unverstanden Ding für den studienzeichnenden Künstler des Quattrocento, versetzt seine Phantasie in eigentümliche Schwingungen. Es sind vornächst die Elemente, welche das klassische Altertum, das Volkstum der Griechen und Römer, an einem vom Christentum verdrängt gewesenen, fremdartigen, heidnischen Geiste in sich trägt: Phalloskult und was damit zusammenhängt. Sie überraschen als ein Denkmal bacchantischen Geistes der Alten den Betrachter des Quattrocento und reissen ihn fort zu «heidnischer Nacktheit».

Es sind zum zweiten die ins späte Römerreich direkt aus dem Orient eindringenden religiösen Elemente, Mithraskult, Isiskult etc., die vielem, was aus der Erde an römischen Anticaglien hervorkommt, den Reiz des Dunkeln geben und die Phantasie der Künstler und Altertumsschwärmer des Quattrocento in eigentümlicher Weise befruchten. Jakob Burckhardt hat es in «Konstantin der Grosse und seine Zeit» «Göttermischung» und «Dämonisierung des Heidentums» genannt. Die Hieroglyphik an Scarabäen, an den von den Eroberern nach Rom geschleppten Obelisken etc. tut das ihrige. Hieroglyphische Elemente zeigen die Holzschnitte Nr. 89, 90, 92, 107 u. a. An ein Mithrasrelief denkt mit Recht Ilg bei dem grossen Holzschnitt Nr. 71.

Einmal gewöhnt, in dem antiken Bilderkreis mancherlei unverständliches zu finden, setzt man sich über die Deutung etwa eines Mythus keck hinweg, benutzt die Vorlage zeichnerisch und lässt das Inhaltliche in interessantem Dunkel. Wie leicht nimmt es der Künstler in der Herodotbordüre mit der Aenderung einer antiken Vorlage, die ihm nun doch einmal unverständlich erschienen war. So auch

in der von unserem Meister beeinflussten «Istoria Romana» des Jakob von Strassburg, wo irgend ein antiker Sarkophag vorlag[1] den der Künstler ummodelt, unbekümmert um die Deutbarkeit. Im allgemeinen ist diese Empfindungsart, diese Seite des «Antikisch»-Seins in der Kunst des ausgehenden Quattrocento durch die Richtung auf die etwas schwer deutbare Allegorie zum Ausdruck gebracht.

Das Sichbewegen aber in diesem Dunkel bezwingt die ganze Phantasie unseres Meisters und macht sie zu einer ausgesprochen mystischen, wie sie sich ausprägt auch ausserhalb der Hypnerotomachie. Wie klingt z. B. das Blatt zum grossen mittelalterlichen Philosophen, zu Albertus Magnus auf das Ganze ein!

* * *

«Antikisch» in der Tat sind unseres Meisters Illustrationen, «antikisch» empfindet dieser Zeichner, der 1499 ein so markantes Exempel seiner Kunst gab, wenige Jahre bevor jenes Schlagwort der venetianischen Ateliers an unseres Albrecht Dürer Ohren schlug. Und dies ist es, was uns bei seiner Schulzuteilung zu leiten hat.

Es ist die Kunst *Mantegnas*, zu der zunächst einmal unser Meister zu klassifizieren ist. Man wird sich bereits ergänzt haben, dass in jener ganzen Art der Annäherung an die Antike, einmal in jener Einführung der Kompositionsgrundsätze des antiken Reliefs ins Bild, und dann in der Richtung auf das Allegorische Mantegna vorangegangen war. Die Eremitanifresken, die Gemälde in der camera degli sposi in Mantua, wo die Malereien an der Decke täuschend den Effekt von Reliefs hervorbrachten, hatten jene neue Richtung des Bildhauer-Malers eingeführt. Vasari weiss von einer sehr bezeichnenden Kritik zu berichten, welche Squarcione an dieser Richtung seines Schülers geübt haben soll: «dicendo che non erano cosa buona, perchè aveva nel farle imitato le cose di marmo antiche, dalle quali non si può imparare la pittura perfettamente; perciocchè i sassi hanno sempre la durezza con esso loro, e non mai questa tenera dolcezza che hanno le carni e le cose naturali, che si piegano e fanno diversi movimenti; aggiugnendo che Andrea avrebbe fatto molto meglio quelle figure, e sarebbono state più perfette, se avesse fattole di color di marmo, e non di que'tanti colori; perciocchè non avevano quelle pitture somiglianza di vivi, ma die statue antiche di marmo o d'altre cose simili».

---

[1] Vgl. den Deutungsversuch Karl Roberts bei Lippmann, Jb. d. K. p. K. V, p. 190.

Abb. 15. Aus Albertus Magnus. 1496.

Aber auch im ganzen will mir scheinen, betrachtet man unter der Frage des Schulcharakters allein schon die Gesichtstypen des fasciculus medicinae, dass uns doch aus ihnen kein anderer als der mantegnasche Mensch entgegentritt; die ernst blickenden Gesichter mit den streng zusammengezogenen Stirnmuskeln, die bei den Männern etwas harten

Backenknochen, die scharfe, aber immerhin fortgeschrittene Innenzeichnung der anatomischen Hauptabschnitte, alles das verrät mehr mantegnesken denn bellinesken Charakter. Man hat bemerkt, dass in den Zeichnungen zu Kethams fasciculus medicinae mit einem Schlage der mantegneske Stil in die venetianische Illustration eindringt.[1] Dies ist der Fall; ja noch mehr: in ganz unverkennbarer Anlehnung sind die beiden Holzschnitte: «Pestkranker» und «Beratung der Aerzte» nach den Familienportraits der Gonzagas im Castello di Corte komponiert. Man überzeuge sich durch Vergleichung.

Freilich einen Zug zum zarteren, zum lieblicheren wird man in den späteren Arbeiten im Ovid und noch mehr in der Hypnerotomachie finden. Aber führt nicht gerade dies zu Mantegna und zwar bezeichnend zu den antikisierenden Hauptwerken, die er in eben diesen 90er Jahren geschaffen, den beiden für Isabella d'Este gemalten Tafelwerken, dem «Parnass» und dem «Sieg der Tugend»?[2] Wenn in der Hypnerotomachie sich auch noch mantegneske Züge zeigen, so sind es speziell die gemilderten jener Werke. An diese Bilder finden sich auch äussere Anklänge: der aus dem Baum wachsende Kopf ist das bildnerische Wagnis, welchem nachgefolgt ist im Ovid von 1497 (siehe unsere Abbildung) und in der Hypnerotomachie in der Vignette Nr. 62. Auch die Holzschnitte 166, 167 und 168 klingen an die in den Wolken erscheinenden Gestalten desselben Bildes an.

Noch ein anderes Moment: Warburg hat bei seinen Ausführungen, in denen er an Botticellis Frühling die eigentümliche Auffassung des Quattrocento von der bewegten Antiken deduziert, auch den Ovid von 1497 (p. 28 Anm. 3) und (p. 13) die Hypnerotomachie berührt. Tatsächlich zeigt sich auch hier jener selbe eigentümliche Zug der bewegten, unruhigen, im Winde flatternden Gewandung. Charakteristisch sind Vignetten wie 17, 159; ja Stücke wie Vignette 10, wo jene Draperiebehandlung sich bei einer ruhig stehenden Figur zeigt, lassen schon Manier durchblicken. Wenn die Anregung zu dieser Art für unseren Zeichner auch nicht einzig und allein bei eben jenen Bildern Mantegnas zu liegen braucht, so sind doch die tanzenden Musen, die verfolgende Tugend, die fliehenden Laster in eben jenem Geschmack behandelt, und manche Vignetten des Ovid

[1] Piot l. c. p. 358.

[2] cf. Foerster, Jahrbuch d. K. p. Ksg. 22, 1901, p. 150 ff., über das Mildere des Stils.

wie der Hypnerotomachie klingen so stark an diese Vorwürfe an, dass man auch hierin einen Schulzusammenhang unseres Meisters mit dem Mantegna der 90 er Jahre sehen darf.

* * *

Bemerkenswert ist als ein Resultat unserer Zusammenstellung, dass Aldus Manutius fast ausschliesslich diesen Meister hat arbeiten lassen. Wir könnten ihn mit Recht den Meister des Aldus Manutius nennen. Nun existiert eine Tradition, wonach ein *Francesco da Bologna* für des Aldus Offizin tätig gewesen sei; dies zwingt uns auf diesen Punkt zu sprechen zu kommen. Auf dem Titel der Virgilausgabe von 1501 ist zu lesen: In Grammatoglyptae laudem:

Qui Graiis dedit Aldus, en Latinis
Dat nunc grammata scalpta daedaleis
Francisci manibus Bononiensis.

Man hat wahrscheinlich zu machen gesucht, dass es sich hier um Francesco Francia handle.[1] Diese Wahrscheinlichkeit scheint auch mir vorzuliegen. Für unsere Ableitungen, die doch die betreffende Gruppe von Arbeiten mit 1501 abbrechen lassen, etwas merkwürdig will aber die Sache dadurch werden, dass die Tradition dahingeht, es sei zwischen Aldus und Francesco in den Jahren gleich nach 1500 ein radikaler Bruch eingetreten. Aldus selbst beklagt sich im allgemeinen über die Begehrlichkeit der Arbeiter, und indem er von den operae et stipendiarii spricht, fügt er hinzu: «Quos deo iuvante sic fregi, ut valde omnes poeniteat suae perfidiae.[2]» Die Mitarbeiter des Druckers scheinen einen Zug zur Ausbeutung an ihrem Brotherrn bemerkt und seinen Ruhm als auf ihre Kosten erworben angesehen zu haben. Die Versuchung könnte deshalb für den und jenen nicht ganz ferne liegen, für einen Teil unserer Holzschnitte auf einen, wenn auch nur ganz allgemeinen Zusammenhang mit Francias Werkstatt zu raten. Sie scheint grösser dadurch zu werden, dass Girolamo Soncino, welcher auch mit Francesco in Verbindung stand, in Parteinahme für den Künstler gegen Aldus einen Ausdruck braucht, den man auf die ornamentierten Alphabete, die wir in ihrem Kunstwert betont haben, leicht verführt sein könnte zu beziehen: «El qual e tutte le forme de lettere, che mai abbia stampato dicto Aldo, ha intagliato . . . .» Auch Francias Tätigkeit als Nielleur könnte dazu einladen, ihn zum Holzschnitt in Beziehung zu setzen und für

[1] A. Panizzi: Qui era Francesco da Bologna? London 1858.
[2] cf. Firmin Didot, Alde Manuce p. 240.

unsere Zierleisten und Initialen um so mehr, als grade die glänzende Wirkung einer Herodotbordüre derjenigen der Niellen etwas verwandt ist. Von dieser Seite der Tätigkeit Francias sollen bekanntlich die beiden Niellen in der Pinakothek zu Bologna übrig geblieben sein.[1] Es kann sich hier nur um die Auferstehung handeln, da die Kreuzigung auch nicht einmal für ein früheres Entwicklungsstadium ein und desselben Künstlers gelten kann.[2] Abgesehen nun davon, dass selbstverständlich das Figürliche bei der Auferstehung nichts von irgendwelchen Kongruenzen mit der Art des P.-Meisters bietet, weist auch der ornamentale Fries, so schön und blühend er auch ist, ja so sehr auch er uns eine gleiche ornamentale Entwicklungsstufe repräsentiert, keineswegs auf eine gleiche Hand wie die ornamentalen Teile unseres Katalogs hin.

Abb. 16. Aus dem Poliphilo. (Nach Appell.)

Wir können also jene Tradition unberücksichtigt lassen, da ein stilistischer Zusammenhang irgendwelcher Art ausgeschlossen ist. Immerhin aber können des Aldus Beziehungen zu Francia, welche mir nach den Ausführungen Panizzis festzustehen scheinen, uns im allgemeinen lehren, wie sehr dieser hochstrebende Mann bei der Ausstattung seiner Drucke aufmerksam war auf die hervorstechenden Talente der zeitgenössischen Künstlerschaft.[3]

* * *

Trennend ist und bleibt für den Illustrator der Hypnerotomachie von Mantegna wie vom übrigen ausservenetianischen Oberitalien das Moment der *Ornamentik*. Es sind Nuancen, die sich gleichmässig durch seine Titelblätter, Initialen und durch die ornamentalen Stücke seiner Bücher hinziehen.

---

[1] Ueber die verloren gegangenen Arbeiten vgl. zu Vasari (Le Monnier) Franc. Francia Anm. 1.

[2] Vgl. Kristeller J. d. K. p. K. 1894 p. 116.

[3] Vgl. auch Kämmerer, J. d. K. p. K. 1895 p. 64.

Wir haben die Analyse der Ornamentik des P.-Meisters absichtlich genau sein lassen. Wir hätten uns kürzer fassen und, um verstanden zu werden, sagen können, des P.-Meisters Ornamentik sei eine spezifisch venetianische, und zwar eine den Jahrzehnten der Entstehung entsprechende, also im damaligen modernen Strom stehende. Wer aber dies zugibt, wird bei näherem Zusehen hinzufügen, dass des M.-Meisters Ornamentik im Gegensatz dazu etwas veraltetes hat. Man kann von jener nicht aber von dieser sagen, dass sie mit den Zierformen des Al. Leopardi wie sie sich auf den Fahnenmasten vor S. Marco kund gibt, dass sie mit derjenigen manchen venetianischen Bauwerks gleichen Geistes ist. Es ist die graziöse Ornamentik von S. Maria dei miracoli, welcher wir diejenige unserer Holzschnitte am nächsten an die Seite stellen möchten. So geht sie vollständig in der durch die Lombardi bestimmten Architektur und Skulptur auf. Der P.-Meister steht mitten in der dekorativen venetianischen Schule und wer würde nicht die Herodotbordüre unbedenklich zu dem schönsten rechnen, was je die Zierkunst hervorgebracht? Die Antike zeigt sich hier völlig verstanden, man möchte sagen übertroffen. Das Streben, welches durch die siebziger und achtziger Jahre hindurchläuft, ist in dergleichen Gebilden der neunziger Jahre bei der Vollendung angekommen. Es ist ein kunstgeschichtlicher Höhepunkt im Dekorativen.

Stellt schon das ornamentale unseren sonst so mantegnesken Künstler nach Venedig, so macht in viel eigentümlicherer Weise ein anderes Moment ihn zum eigentlichen Bindeglied zwischen Padua und Venedig: die *Behandlung des Nackten:* es liegt in der Natur der Sache, dass an Holzschnitten, welche die Innenzeichnung nur eben andeuten und die zudem leider allzu oft unbeholfen oder flüchtig geschnitten sind, eine eingehende Kenntnis der Anatomie nicht zu zeigen ist. Indes wir führten im ersten Teil aus, wie feststehend das zeichnerische Gesamtschema des Aktes, sobald der Formschneider nachkommt, für ihn ist, eine Bestimmtheit, die sowohl vom Studium des scharf durchgebildeten Modells als vornehmlich von demjenigen der antiken Plastik abzuleiten ist.

In den Zeichnungen zu Kethams Fasciculus medicinae ist das Nackte nun noch erheblich streng. Im Ovid aber wie im Poliphilo geht das Fleisch von Mantegnas, auch in den Louvrebildern noch nicht ganz überwundener Härte ab und hinüber zu einer viel grösseren, teilweise üppigen Weichheit. Unsere Bücher sind von jeher wegen ihrer «heidnischen Nacktheit» aufgefallen. Die rückhaltslose Preisbietung des Nackten ist in ihnen allerdings in einem ganz neuen Masse gewagt.

Hier ist von einer Gefolgschaft hinter den Bellinis nicht mehr die Rede. Die üppigen, untersetzten Gestalten der Frauen sprechen uns von einer neuen Auffassung grade des weiblichen Aktes.

Ganz besonders betont wird nun für unser Gefühl das Nackte durch die kompositionelle Eigentümlichkeit der Gruppierung nackter Frauen neben Männern im Kostüm in der offenen Landschaft. Und damit stehen die Bildchen des Ovid und der Hypnerotomachie auf venetianischem Boden, aber nicht mehr bei der alten Schule, sondern bei den Kompositionen des grossen Stils, beim «genreartigen Charakterbild» und der «novellistischen Schilderung inmitten der stimmungsvollen Landschaft». Das ist ein wichtiger Teil ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung.

* * *

*Wo aber ist der Künstler zu suchen,* dessen Arbeiten uns diese Verbindung von Padua und Venedig so ausgesprochen darstellen, der von dem paduanisch-mantegnesken Formenkreis ausgehend, ihn zu venetianischer Weichheit hinüberführt, seinen dekorativen Geschmack im Kreise der venetianischen Bildhauerarchitekten erhält, eine hervorragende Bildung durch Zeichnung nach dem antiken Relief besitzt, mancherlei zu ungeklärtes hat, um auf der Höhe eines Mantegna vermutet zu werden, viel zu viel genialen Sprudelgeist und fortgeschrittenes Können beweist, um im Kreise handwerksmässiger Illuministen gesucht zu werden?

Da auch nach unserer Deduktion die Marke b auf Produkten grundverschiedener Meister vorkommt, so ist damit von vornherein ausgesprochen, dass wir Rivolis und Ephrussis Ansicht beitreten, wonach dies b nur eine Holzschneidermarke sein kann. Wir kümmern uns also weiter nicht darum. Was die Barbarihypothese anlangt, so lässt sich in Kristellers Publikation des Werkes Barbaris die grosse Einheitlichkeit zunächst schon der Typen ersehen und man möge feststellen, dass sie mit denen des P.-Meisters nichts gemein haben. Indes auch die Auffassung des Nackten ist durchaus anders.

Dass aber Duc de Rivoli und Ephrussi ihren Satz allzu streng festhalten und auf unseren Meister anwenden dürfen, wonach sämtliche venetianische Buchillustrationen n u r auf berufsmässige, gleichsam kontrollgemäss eingetragene Illuministen zurückzuführen seien, ist nicht zu gestatten. Kaum würde es zutreffen, dass unser Meister, der nur kurze Zeit in den Büchern auftritt, sich während dieser kurzen Zeit ausschliesslich unserem Gewerbe widmete. Sicher ist aus seinen

Leistungen ein weiterer Bildungsgang zu entnehmen. In jenen Dokumenten ist uns freilich der Niederschlag von sozialen Kämpfen erhalten, welche durch die Erfindung einer Maschine, d. h. der Buchdruckerpresse und die durch sie völlig veränderte Erwerbslage herbeigeführt worden waren. Dass aber jene Ausschliesslichkeit, wenn sie auch von einem bestimmten Kreise angestrebt sein mag, wirklich existiert habe, ist nicht bewiesen. Die Frage des geistigen Eigentums war ja auch eine ganz andere geworden. In dem Streit des Aldus und des Francia ist z. B. dergleichen im Spiele; hier ist die neue Frage: wem gebührt der Ruhm, der von den neuen Offizinen in die Welt ging, dem Unternehmer oder dem erfindenden Künstler? Die ganze Lage verändert. Möglich, dass wir grade diesem keineswegs loyalen Bestreben der Drucker, den Ruhm allein einzuernten und ihre Mitarbeiter sorgfältig hinter den Kulissen zu halten, unsere Verlegenheit bezüglich der Persönlichkeit unseres Illustrators verdanken. Er wird, sobald er anderen Lebensunterhalt gefunden, schleunigst aus diesem unwürdigen Verhältnis herauszukommen bestrebt gewesen sein.

Abb. 17. Aus dem Poliphilo. (Nach Appell.)

Es ist und bleibt anzunehmen, dass, wenn Venedig mit der künstlerischen Bedeutung seiner Illustrationsprodukte der neunziger Jahre sich neben das Basel, Nürnberg und Wittenberg der folgenden Jahrzehnte stellen darf, — und das ist der Fall — dass dann auch bei ihm eine Individualität die Trägerin jener Bedeutung ist. Es ist ein durchaus richtiges Gefühl gewesen, in welchem man stets nach einer Persönlichkeit aus den Kreisen der damaligen Künstlerschaft gesucht hat. Durch das Auftreten wie das Verschwinden dieser Persönlichkeit ist die kurze Blüte der venetianischen Illustration bestimmt. Handwerksmässig vorher wird sie handwerksmässig nachher.

Unter welch' reichem Schwarm von Talenten hatten damals Aldus Manutius und die anderen Verleger zu wählen! Wer arbeitete und bildete sich damals in Venedig, Padua, Mantua, Verona, als Bellinis und Mantegnas Schülerkreis sich exerzierte, als das grosse Dreigestirn, Palma, Giorgione, Tizian, dabei war, den neuen Stil zu suchen, die

Phantasie zu bepflanzen mit romantischer Schwärmerei für die Antike, mit Bildern nackter Frauenschönheit! Da lag es für die Drucker nahe, die eben nach Venedig gekommenen jungen Talente an sich zu ziehen, sie — man verzeihe den Ausdruck, aber er dürfte zutreffen — auszubeuten.

Zwei Möglichkeiten sind vorhanden, welche uns die Erkenntnis der Persönlichkeit gleichmässig erschweren müssen. Entweder ist der Künstler infolge seiner äusseren materiellen Lage und frühen Todes wirklich in der grossen Kunst kaum zur Tätigkeit gekommen, und den gleichen Stil hier zu entdecken würde uns also schwer fallen, oder aber, wir haben es mit Jugendprodukten zu tun, hinter welchen eine starke Stiländerung des Künstlers liegt, die wiederum den Zusammenhang schwer auffindbar macht.

Das Jugendlich-Geniale der Produkte ist jedenfalls unverkennbar. Man hat bei Bewertung unserer Arbeiten infolge des Herumratens bei der älteren Künstlerschaft dies Moment niemals genügend in den Vordergrund geschoben. Sie sind ein Gemisch von Talent und zeichnerischem Können einerseits, von Flüchtigkeit und misslungenen Experimenten andererseits; man möchte das vielgebrauchte Wort von «Sturm und Drang» auf sie anwenden. So bemerkt man namentlich im Ovid das Herumtasten, man sieht, wie in vielen der Vignetten, welche treffliche, reliefartige Einzelgestalten oder Gruppen aufweisen, die Gesamtkomposition Schiffbruch leidet durch den Zwang, welchen dem Künstler die Aufgabe des ausführlichen Erzählens antut. Kommt hierzu noch die eine oder andere Flüchtigkeit, welche der Umfang der illustrativen Tätigkeit, das Auffassen derselben als Broterwerb nebenbei wohl entschuldigt, versagt gleichzeitig noch Fertigkeit oder Sorgfalt des Formschnitts, so kann man sich über den Kunstwert der Vignetten böse täuschen. So ist es aufs tiefste zu bedauern, dass ein Teil der Ovidzeichnungen einem so völlig ungenügenden Formschneider wie N in die Hände gefallen sind. Ein Glück, dass man ihn bei der Hypnerotomachie ausschaltete, wo Aldus so verständig war, zu dem doch im ganzen besten, zu b zu greifen.

Auch jener Symbolismus, jener, um so zu sagen, musikalisch undeutbare Mystizismus steht dem jungen Venedig besser an wie dem alternden. Man möchte zu manchen der Poliphilovignetten, dem figürlichen Teil der Herodotbordüre, dem Titelblatt zu Albertus Magnus anmerken, was Vasari zu den wenige Jahre nach dem Erscheinen des berühmten Buches entstandenen Fresken Giorgiones am Fondaco dei Tedeschi sagt: «— non pensò se non a farvi figure a

sua fantasia per mostrar l'arte; chè nel vero non si ritrova storie che abbino ordine o che rappresentino i fatti di nessuna persona segnalata o antica o moderna; ed io per me non l'ho mai intese, nè anche, per dimanda che si sia fatta, ho trovato chi l'intenda etc.» Dergleichen hatte die mit jugendlicher Licenz aufgefasste Antike erzeugen helfen.

Das Jugendlich-Geniale trug den Holzschnitten ehedem die Ueberschätzung ein, es hat ihnen neuerdings ob der ihnen beigemischten Schwächen die Degradation zu Handwerkerprodukten eingetragen. Ich möchte allerdings vermuten, dass der Unmut über die Unlösbarkeit des Rätsels zu einem guten Teile dieses letztere Urteil mit her-

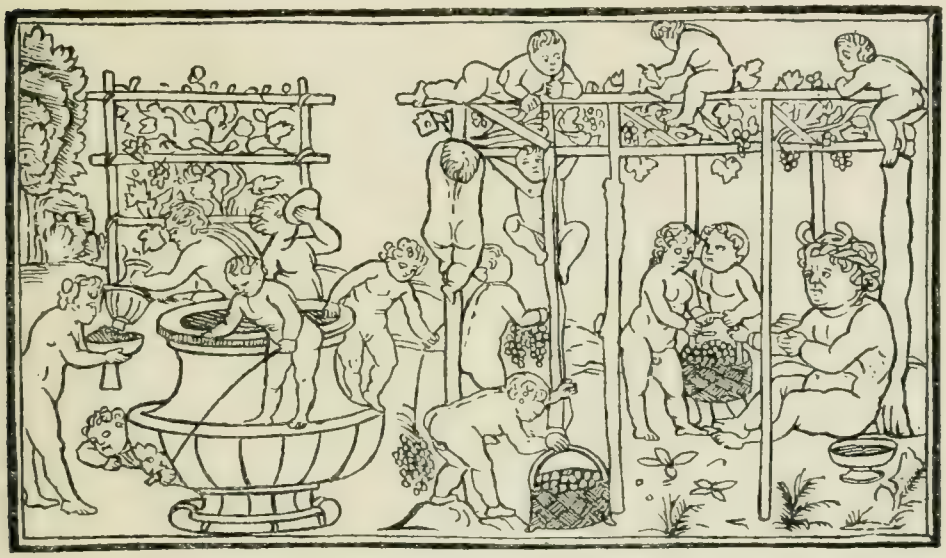


Abb. 18. Aus dem Poliphilo. (Nach Appell.)

beigeführt hat.[1] Ich halte es sehr wohl für möglich, dass unser katalogisiertes œuvre, eine Hinterlassenschaft eines der Vertreter des grossen venetianischen Stils aus den Jahren seiner Jugendentwicklung darstellt. Die Lücke, welche in der Tradition bezüglich der Jugendzeit der grossen Venetianer klafft, wird ja schwer empfunden: «In den venetianischen Annalen», heisst es bei Crowe und Cavalcaselle, Tizian p. 38, «findet man gar viele derartige Lücken, aus denen sich der Beweis erbringen lässt, wie sehr der Erfolg eines Menschen die Augenzeugen zu blenden vermag, sodass sie, ganz und gar von der Gegenwart erfüllt, nicht daran denken, seiner Vergangenheit und den Be-

[1] So verstehe ich die lebhafte Zustimmung Kristellers zu Rivolis Auffassung arch. stor. V, p. 107.

dingungen, unter welchen er sich entwickelte, nachzuforschen. Derartige Unterlassungssünden des sechzehnten Jahrhunderts im neunzehnten wieder gut machen zu wollen, würde, wenn auch nicht durchaus unmöglich, doch ein sehr schwieriges Unterfangen sein; hatten doch selbst viele von Tizians Zeitgenossen nur Vermutungen, aber keine Tatsachen über seine Jugendjahre zu berichten vermocht.» p. 43 f. wird dann ein Bild des Broterwerbs der jüngeren Talente entworfen : dekorative Arbeiten werden es, wie man vorschlägt, allerdings gewesen sein, und ich denke, wir dürfen unsere Buchholzschnitte mit einreihen. Wären in der Tat die Illustrationen solche Jugendprodukte eines der Venetianer des sechzehnten Jahrhunderts, so läge die Erklärung für die Lücke der Tradition sehr wohl auf der Hand: sie läge ausser in dem Ausbeutungssystem des Verlegers in dem Schweigen des gereiften Meisters selbst über Arbeiten, die er bei späterer Prüfung als nichts anderes empfinden konnte denn als Jugendsünden.

Mit Recht wird bei Crowe und Cavalcaselle, Tizian p. 43, die Bedeutung der Antike z. B. für Tizians Entwicklung betont gegenüber den etwas oberflächlichen Ausführungen Vasaris, der einen solchen Einfluss für Venedig bestreitet. Ich glaube, durch meine Ausführungen diese Frage der Antike in Venedig etwas gefördert zu haben.

Auf ein bestimmtes venetianisches Kunstwerk indes kann ich nicht umhin, in diesem Zusammenhang besonders hinzuweisen : es ist Palma Vechios Braunschweiger Sündenfall. Den Anteil der Antike an dieser Gestaltung des ersten Menschenpaares hat Fr. Winter zum Gegenstand einer Analyse gemacht und das Eindringen der antiken statuarischen Ruhestellung in die italienische Malerei an diesem Bilde treffend dargelegt.[1] Dass in Wirklichkeit ein bestimmtes statuarisches Vorbild für die Gestalt des Adam postuliert werden müsste, wie Winter vermutet, scheint mir nicht grade nötig ; ich glaube, dass die Vermittlung der antiken Kleinkunst im allgemeinen das Bewegungsmotiv bei dem Venetianer genügend erklärt. Unsere Vignetten nehmen sich wie Vorstudien dazu aus.

Noch aus anderen Gründen kann ich mich beim Studium der Poliphilovignetten einer steten Erinnerung an Palma, dessen reife Jünglingsjahre aller Wahrscheinlichkeit nach in die neunziger Jahre fallen, nicht entschlagen. Die Auffassung der Landschaft im Braunschweiger Sündenfall, die sich doch etwas singulär ausnimmt, unter den gleichzeitigen venetianischen Bildern, besonders die Art, wie das Nackte auf

[1] VII. Kunsthist. Kongress, Innsbruck: «Ueber das Motiv des Adam im Braunschweiger Sündenfall des Palma Vechio».

den landschaftlichen Hintergrund gesetzt ist, hat eine völlig deckende Analogie nur in einer Komposition wie Poliphilo Nr. 154 (s. Abbild. 19) und ihre nächste Verwandtschaft in Vignetten wie Nr. 1, 2, 40, 41 etc. Auch das Frauenideal unserer Zeichnungen ist mit demjenigen der reifen Bilder Palmas wenn nicht identisch so doch zunächst verwandt. Und sucht man in der venetianischen Kunst nach kompositionellen Analogien zu Palmas Dresdener «drei Schwestern», wo sind sie anders zu finden als in Vignetten wie Poliphilo Nr. 20, 26, 39, 40 u. a.?

Abb. 19. Aus dem Poliphilo. (Nach Appell.)

Indes selbst bei dieser Allgemeinheit der Andeutung sehe ich mich in Gefahr, mich einer Disziplinlosigkeit schuldig zu machen und wieder ins alte Raten zu verfallen. Zurückhaltung doppelt und dreifach wird man sich auferlegen müssen, wenn man bedenkt, wie der neue Stil bei den einzelnen Meistern ineinanderfliesst, und noch bedenklicher wird man, wenn man sich vorhält, mit welcher Geschicklichkeit diese um Brot, Anerkennung und Studienmusse ringenden Talente, sich die Kräfte zweiten Ranges dienstbar zu machen verstanden haben mögen.

Mir wird es als ein Resultat dieser Studie genügen, wenn die Kenner der venetianischen Malerei sich bereit finden lassen wollen,

unter unseren veränderten Gesichtspunkten die Illustrationen gegenüber jener ihnen in der neueren Literatur widerfahrenen Beurteilung wieder des Studiums für würdig zu halten und ihnen bei Ausfüllung der Lücken in der Genesis des grossen venetianischen Stils diejenige kunstgeschichtliche Bedeutung beizulegen, die ihnen gebührt. Wer weiss welche Ueberraschung uns die Dokumente oder plausible Auslegungen bereits bekannter Traditionen noch bringen!

* * *

Wir wollen unsererseits den *Einfluss des Meisters auf die Buchillustration* nach seinem Verschwinden aus diesem Gebiet noch eine Strecke Weges verfolgen.

Wer sich seinen Stil im Figürlichen eingeprägt hat, wird bemerken, dass derselbe in der venetianischen Illustration Schule macht. Die Buchholzschnitte der Jahrzehnte nach 1500, so sehr sie der jetzt aufkommende Tonholzschnitt abhebt, zeigen vielfach die Aufnahme nicht nur der Bewegungs- und Drapierungsmotive unseres Meisters, sondern vornehmlich auch seiner Gesichtstypen.

Abb. 20. Aus dem Parisurteil eines anonymen Venetianers. Formschneider-Zeichner IO.G? (Nach Hirth und Muther, Meisterholzschnitte.)

Ein Beispiel der Nachahmung des P.-Meisters in den folgenden Jahrzehnten ist z. B. das Titelblatt von Vesputio, «Novo mondo», 1501, Zorzi de Rusconi. Die Ornament-Pflanze entstammt von ihm, das Figürliche zeigt namentlich in den Typen stärkste Anklänge, aber der Gesamtaufbau des Dekorativen, die Verbindung der Glieder weichen ab. Dasselbe gilt von dem architektonisch aufgefassten Blatt a. d. st. II, 56 Breviarium monasticum, Benardinus Benalius 1503.

Diese Stilnachahmung prägt sich hervorragend in einer Gruppe von Holzschnitten der Nationalbibliothek in Paris[1] aus, welche die Bezeichnung I O. G oder auch I O. Z tragen und sich als Illustrationen zur Aeneassage darstellen. Abgesehen von dem antikisierenden Gegenstande klingen Gruppierung, Bewegungen, Typen stark an die Hypnerotomachie und den Ovid an.

[1] Reproduktionen davon im Berliner Kupferstich-Kabinett, auf welche mich Paul Kristeller aufmerksam machte.

Die gleiche Art weist auch das Blatt in der Wiener Hofbibliothek auf, das in einer ornamentalen Umrahmung das Paris-Urteil und den Tod des Curtius zeigt. (Abb. Hirt und Muther: Meisterholzschnitte 43.) Der Tod des Curtius, wiederum antiken und zwar hier historischen Sujets, zeigt in Anklang an unseren Stil die in antik-statuarischer Ruhestellung dastehenden Kriegergestalten mit dem bedeutsam seitwärts gewendeten Auge. Das Parisurteil, antikisierend selbstverständlich, in der Figurenhäufung massvoll, von «heidnischer Nacktheit», in den Proportionen und Typen der Frauen mit denen des P.-Meisters denkbarst übereinstimmend, zeigt einen Anklang an die Hypnerotomachie, welcher einer Entlehnung gleichkommt. Die Gestalt der einen Göttin ist vollkommen kopiert (Abb. 20 u. 21).

Abb. 21. Aus dem Poliphilo. (Nach Appell.)

Hält man nun dagegen die nicht zu verkennende Tatsache, dass der Zeichner in der selbständig erfundenen Ornamentik stark abfällt, — die Details der Ornamentik sind geradezu haarsträubend schlecht und plump — so ergibt sich eine Mischung, die sich erklärt, wenn man einen Formschneider annimmt, der sich beim Schneiden der Illustrationen unseres Zeichners einiges angeeignet hat und sich nun, z. t. unter direkten Entlehnungen, in selbständigen Kompositionen versucht, eine Erscheinung, die in Basel für die Formschneider des Buchholzschnitts deutlich nachgewiesen ist.[1] Es ist wohl derselbe Formschneider, der in der Auflage des Ovid von 1509 sein Zeichen I O. G hinterlassen hat,[2] und der in dieser Tätigkeit den Stil des P.-Meisters angenommen hat.

Dasselbe Verhältnis möchte ich nun auch bei einer anderen Persönlichkeit annehmen, deren Blätter den Stil der Hypnerotomachie scharf streifen, bei Jacob von Strassburg.[3] Die Holzschnitte «Triumph Cäsars» und «Istoria Romana» liegen als signierte Arbeiten seiner

---

[1] H. A. Schmid, J. d. K. p. K. 1899 p 240 ff.

[2] Rivoli Bibliographie p. XIX.

[3] cf Kristeller, Strassburger Bücher-Illustration p. 10, der ihn aus der Grüningerschen Werkstatt hervorgehen lässt.

Hand vor. Wenn ich Jacobs Stil bezeichnen sollte, so möchte ich sagen, dass er bestimmt sei durch den Blick auf den P.-Meister in erster, auf Mantegna in zweiter Linie.

Die Istoria Romana mit ihrem par excellence antikisierenden Sujet und ihrer Anlehnung an antike Reliefkunst — das ganze ist ein krasses Beispiel der wenig skrupulösen Verarbeitung einer antiken Vorlage — zeigt im Figürlichen, im Gesichtstypus wie in der Behandlung des Anatomischen, die stärksten Anklänge an den Stil des Ovid und des Poliphilo. Andererseits ist auch die Anlehnung an Mantegna recht auffallend, und zwar erschien Lippmann das mantegneske so stark, dass er die Möglichkeit hinstellte, es liege eine Zeichnung des Meisters selbst zugrunde. Das wird nun wohl nicht der Fall sein. Nur ist mit handwerksmässigen Mitteln eine Nachahmung zustande gebracht, die einen Augenblick täuschen kann. Eine solche Entlehnung wie der stehende Mann mit dem Mercurstab ist schon eines selbständigen, wenn auch nachfolgenden Künstlers unwürdig. Es ist die Kopie der stehenden männlichen Figur aus Mantegnas «Bachanal an der Kufe». Im übrigen ist die Zeichnung trotz des virtuosen Formschnitts keineswegs glänzend, ebensowenig Erfindung und Ausdruck. Man sehe allein, wie die Figuren zum Zeichen ihrer Leidenschaftlichkeit alle miteinander den Mund aufsperren.

Dass aber in Wirklichkeit auch Jacob nur ein Formschneider ist, der aus zusammengerafften oder ihm aus der Formschneidetätigkeit geläufig gewordenen Motiven eine eigene Arbeit zusammenflickt, scheint sich mir grade in der bombastischen Aufschrift zu verraten, welche er dem «triumphus Caesaris» gegeben hat. Wenn er sich hier bemüssigt sieht, ganz besonders hervorzuheben, dass er «manibus propriis» dieses opus hergestellt, so liegt mir darin nicht der Ausdruck dafür, dass hier ein Zeichner ausnahmsweise das Formschneidemesser geführt, — wenn es wörtlich auch so zu übersetzen ist — sondern in Wirklichkeit möchte ich umgekehrt daraus herausfühlen, dass hier ein Formschneider mit seinen zeichnerischen Leistungen grosstut. Aus solchen Erwägungen heraus komme auch ich zu dem Resultat Lippmanns, dass der Formschneider **i a** mit Jacob von Strassburg identisch ist.[1] Grade im Ovid von 1497 zeigt sich die Marke mehrfach; hier hat er seine Schule gemacht. Ich weiss nicht, ob ich das Monogramm Ja(cobus) oder vielmehr J(acobus) A(rgentoratensis) ergänzen soll.

Zu diesen beiden Fällen, in welchen wir dem Formschneider als

---

[1] s. auch die Zustimmung Rivolis u. Ephrussis Gaz. d. b. a. 1891 p. 415.

selbständigem Zeichner begegnen, gesellt sich vielleicht ein dritter. Ich denke an das Signet[1] mit der nicht schlechten Figur des stehenden Johannes d. T. in trockener Umrahmung, bekannt durch die Signatur b M̊, welche man «Benedetto Montagna» hat lesen wollen. Lippmann will diese Auffassung als nahezu sicher ansehen. Dem dürfte allerdings schon der Charakter der Umrahmung widersprechen. Das Monogramm erscheint nochmals auf einem Buchholzschnitt von schwächlicher Formengebung in Valerii Probi Grammatici de interpretandis Romanorum litteris, Joh. de Tridino, 1499. Das Signet klingt in Gesichtstypus und Bewegung stark an unseren Stil an, der zweite Holzschnitt bietet eine Sibyllendarstellung mit einem umfangreichen Buchstabenrätsel. Es wirkt fast komisch, wie dieser Nachahmer sich hier die Maske des poliphilesken Symbolismus aufsetzt.

Ich meinerseits wäre sehr geneigt zu vermuten, dass wir es hier mit unserem Formschneider b zu tun haben, der vielleicht auch, weil er hier selbständig zeichnete, sich etwas ausführlicher zu nennen wünschte. Für nicht unmöglich, sogar für wahrscheinlich halte ich es, dass sich unter dem Monogramm der Verleger von Holzschnitten Bartolomeo Merlo von Verona verbirgt, wie sich schon bei Nagler, Monogrammisten, angedeutet findet. Das würde eine Geschäftsverbindung zwischen zwei nahe beieinander liegenden Städten voraussetzen, wie sie im Norden auch für sehr viel weiter von einander entfernte Städte jener Zeit — man denke an Nürnberg und Lyon — nichts unerhörtes war. Es kommt hinzu, dass jene auf einem Holzschnitt vorkommende Bezeichnung «In Verona, per Bartolomio Merlo» (Nagler, Mon. I, 1965) einen zeitweiligen Wohnsitz des Holzschneiders in Venedig nicht ausschliesst.

Eigentümlich eng schliessen sich dann zeitlich diese Produkte der nachahmenden Zeichner-Formschneider an den Poliphilo an. Die Sibyllendarstellung des b M entsteht schon im gleichen Jahre, in welchem die Poliphilovignetten, wenn noch nicht erschienen waren, so doch in Arbeit sein mussten, 1499. Das Signet mit demselben Monogramm kommt 1502 vor. Im folgenden Jahre 1503 giebt Jacob von Strassburg, unser vermutlicher ia, seinen «triumphus Caesaris» heraus.[2]

[1] Kristeller Nr. 328.

[2] Da Jacob von Strassburg mit dem P.-Meister in Typen etc. übereinstimmt, ihn copiert, so ist es für uns selbstverständlich, dass eine Hypothese — Jacobsen Arch. stor. 1895 p. 109. — zurückgewiesen werden muss, welche Jacopo de' Barbaris Werk dem Jacob von Strassburg zuweist; zurückgewiesen von Kristeller, Barbari p. 4 Anm. 2. Also eine dreifache Trennung dieser Arbeiten muss bestehen bleiben.

Es lösen sich also unter Annahme jener Lesung die Schwierigkeiten ungezwungen und das b, das eine so fatale Rolle gespielt und so lange eine unbefangene Stilkritik unserer Holzschnitte verhindert hat, würde seine vollkommen natürliche Auslegung finden.

* * *

Um aus unseren Studien noch eine kurze Nutzanwendung für die *Geschichte des Formschnitts* zu ziehen, so wird sicher Jacob von Strassburg in ihr eine nicht zu unterschätzende Stellung einnehmen und in der Tat ein gewisses Recht besitzen, so selbstbewusst aufzutreten, wie er es in der Aufschrift des «triumphus Caesaris» und auch der «historia Romana» tut.

Der Vorgang ist dieser: Unser Meister hatte vorgearbeitet. Das Zurechtbiegen der Holzschnitttechnik über die vorsichtigere Arbeit des Holzintarsiaarbeiters hinaus, das Weichermachen des Strichs ist die Forderung seiner Vorzeichnungen an den Formschneider. Er geht von jener Manier ab, welche in der Zeichnung mit Rücksicht auf die Faserung des Holzes ängstlich mehr oder minder gradlinig zu bleiben sucht. Sein blühendes Laubwerk mit seinem naturalistischen Schwung unterscheidet sich grade dadurch fundamental von der kantigen Arbeit des M.-Meisters. Technisch überträgt unser Meister die schon vorher vorhanden gewesene Weiss-aus-Schwarz-Wirkung auf die bramantesk-lombardeske Ornamentik. Er stellt dem Formschneidemesser die Aufgabe, dem Holz jenen Naturalismus im Laubwerk aufzuzwingen, der seine ornamentalen Stückchen so heraushebt aus den venetianischen Büchern. Besonders ist auch hier die Wiedergabe der stofflichen Weichheit in der flatternden Draperie, die in der Mallermi-Bibel so konsequent fehlt, ein bedeutender Fortschritt, sodann aber die weichen Aussenlinien des Nackten und die leise Innenzeichnung, welcher eine bessere anatomische Kenntnis zugrunde liegt, und welche dem Knochenbau folgt; sie ist die Vorstufe einer Holzschneidekunst, welche das System der Muskulatur vollständig wiederzugeben versteht.

Nun ist es ein eigen Ding um jene «simplicity of the designs», welche Walter Crane so entzückt und das Vorbild der modernen englischen Buchillustratoren geworden ist. Bei den alten Italienern ist wahrhaftig aus der Not eine Tugend gemacht. Es ist zu vermuten, dass die Vorzeichnungen schattiert waren in der bekannten Zeichnungsmanier dieser Schule mit parallelen Strichlagen. Eine den gleichzeitigen Kupferstichen analoge Wirkung war also beabsichtigt. Im Gefühl des Unvermögens aber lässt der Formschneider aus eigener Initiative oder

aus Veranlassung des überwachenden Künstlers die Schattierung weg. Hie und da wird es offenbar, dass sehr wohl an Schattenlagen gedacht war. Freilich mag der Italiener sich um so leichter entschlossen haben, die malerische Wirkung fallen zu lassen, weil er fühlte, dass damit ein feinerer Anklang an die Wirkung des Marmorreliefs zustande kam.

Indes das Problem bleibt bestehen und man schreitet weiterhin an seine Lösung; die Buchillustration, deren eigentlicher künstlerischer Wert sinkt, schreitet nach 1500 im Formschnitt fort, und mir scheint Jacob von Strassburg, der Deutsche, die treibende Persönlichkeit bei diesem Prozess zu sein. Er führt den Holzschnitt nahe an die Wirkung des Kupferstichs heran und erreicht einen Grad mechanischer Feinheit, der späterhin wohl nur noch durch Lützelburgers Holbeininitialen übertroffen wird.

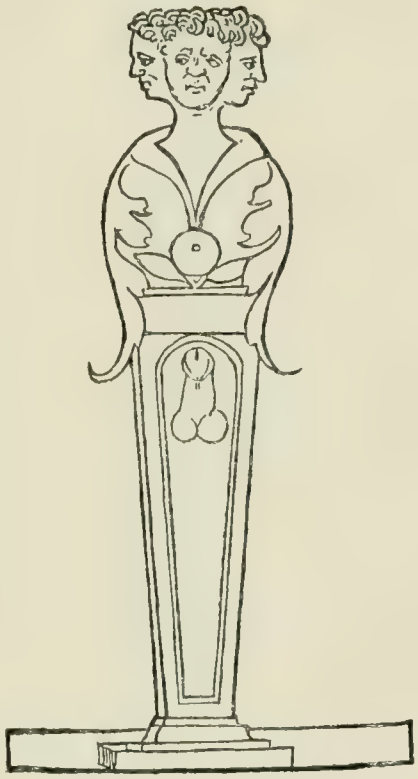


Abb. 22. Aus dem Poliphilo.

* * *

Zum Schluss einige Bemerkungen über des *P.-Meisters Einwirkung auf Deutschland*.[1] Dem Buche, dem beweglichen Kunstwerke zugewandt, ist er berufen gewesen, über die Alpen hinüber den neuen Stil zu tragen. Lichtwark weiss im «Ornamentstich der deutschen Frührenaissance» freilich nicht viele direkt positive Anlehnungen an den Poliphilo aufzuführen (cf p. 9). Als die deutschen Künstler sich dem neuen Stil zuwandten, kam ihnen von jenseits der Alpen, aus Venedig neben unseres Meisters Büchern auch schon eine in dekadentem Stadium befindliche Buchillustration entgegen, und ihnen fehlte, wie naturgemäss, das Urteil, um im neuen das Gute und Schlechte zu unterscheiden. Sie griffen nach dem jüngsten zumeist. Indes wir wiesen soeben darauf hin, wie zu einem guten Teile die in den ersten Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts wirkenden italienischen

[1] Ueber Anlehnungen der italienischen Majolicamaler an den Ovid cf. v. Falke, Majolicahandbuch pag. 83. und Jahrb. d. Kgl. p. Ksg. 1894 p. 43.

Illustratoren unter dem Einfluss des P.-Meisters stehen, wie sie die Elemente seines Stils, seine Typen, seine Zierpflanzen nachahmen. Und so bringen sie indirekt seinen Stil nach Deutschland hinüber. Wenn man für die Zierpflanze Holbeins, des bedeutendsten dekorativen Meisters der deutschen Frührenaissance, für ihren Gesamtcharakter das Vorbild sucht, so langt man zuletzt bei dem Laubwerk des P.-Meisters an. Und das ist auch bei Peter Flötner der Fall. Ein Kapitell wie dasjenige bei Lichtwark p. 147. Fig. 82, weist für seine feine Gesamtanlage, weist auch für seine Details in der Blattbildung auf den P.-Meister hin. Wie stark ist endlich die Erinnerung an die kraftvolle Weiss-aus-Schwarz-Wirkung und an die kraftvolle Laubspirale des P.-Meisters bei dem Blatt Lichtwark Fig. 90 des H. S. Beham. So vergleiche man die Spiralen der zu einander gekehrten Laubdelphine in Aldegrevers Hochfüllung (Lichtwark Fig. 103 B 283) mit dem gleichen Ornament des Initials H, a. d. st. I, 100 oder dem Initial J, a. d. st. II, 19, um, wenn nicht die direkte Anlehnung, so doch eine starke Schulnachempfindung zu konstatieren. Es ist bezeichnend, dass gerade in diesen gereifteren Jahrzehnten die deutschen Künstler auf die geschmackvollen Leistungen unseres Meisters zurückgreifen.

Abb. 23. Signet des Joh. Herwaagen, Basel.

Einen eigenartigen Hauch indes scheint das Hauptwerk unseres Meisters über die Alpen getragen zu haben. Es ist der Hauch jenes Mysticismus, von dem grade die Deutschen sich eigenartigst berührt fühlen. So zeigt sich dies in der Baseler Buchillustration. Eine grosse Zahl der schönen Signete klingen mit ihrem helldunkeln Symbolismus an unsere Vignetten an: die aus dem nichts hervortauchende zeichnende Hand Valentin Curios, das Cratandersche Weib mit dem Schermesser auf der Kugel, die Personification der günstigen Gelegenheit, die Palma Bebeliana mit dem reizenden Motiv «Verdruck mich Armen nit», Frobens Hand mit dem Mercurstab, Adam Petris Hand mit dem Hammer; man könnte schon in diesen Motiven einen Blick auf die Hand mit der Lampe im Poliphilo Nr. 15 vermuten, wo sie unter anderen hieroglyphischen Zeichen sich vorfindet. Sicher ist aber eine solche Entlehnung bei der dreiköpfigen Herme Herwaagens (Abb. 23). Zu dem Motiv findet sich bei Bernoulli u. Heitz, Baseler Bücherzeichen p. XXX, angemerkt, dass hierfür ein antikes Vorbild nicht existiere; der Gewährsmann Dümmler vermutet eine Vermischung der einfachen griechischen

Herme mit der dreileibigen Hekate, wobei auch der Januskopf vermittelt haben könne. Das Vorbild findet sich Poliphilo Nr. 141 (Abb. 22), und besonders merkwürdig erscheint es, dass wir hier das Vorbild noch wieder weiter auf die Oxforder Zeichnung zurückführen können. Dass das Motiv für das Signet in Wirklichkeit aus dem Poliphilo stammt, wird, wenn nötig, noch bewiesen durch die Tatsache, dass das auf dem gleichen Blatt vorkommende Motiv der drei Köpfe des Cerberus, welche durch eine Schlange eingeschlossen werden, verarbeitet wurde in dem aus dem Baseler Kreise stammenden Signet des Jean Petit, Josse Bade und — des Baselers — Conrad Resch in Paris (Abb. 25). Das letztere darf als von Holbein entworfen angesehen werden, bezüglich des anderen, dessen Motiv vom gleichen Blatt der Hypnoratomachie stammt, ist es für die früheste Fassung wahrscheinlich.[1]

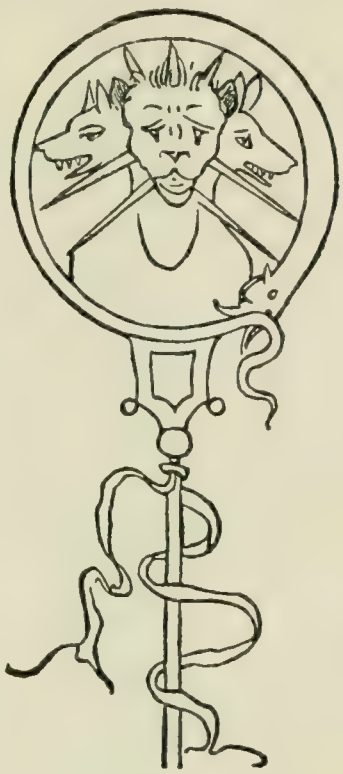


Abb. 24. Aus dem Poliphilo. (Nach Appell.)

Eigentümlich, wie sich grade die deutschen Künstler von dem fremdartigsten angezogen fühlen. Es wäre eines besonderen Studiums wert, diesen Zug in der deutschen Frührenaissance zu verfolgen,[2] um zu sehen, wie hier die Antike einen neuen Zündstoff in die Phantasie der Künstler hineinträgt. Wenn wir nur den Künstler nennen könnten, der vorzüglich dieses Geistes Träger in Italien war, dessen eine Entwicklungsperiode wenigstens so ganz von ihm erfüllt ist! Ob wohl Dürer und Holbein Kunde von ihm hatten, als sie das «antikische» Buch benutzten?

---

[1] H. A. Schmid teilt mir über das erstere gütigst brieflich mit: «Sicher von I F und wahrscheinlich einen Entwurf Holbeins ziemlich genau wiedergebend.» Dass auch eine der Versionen des Herwaagenschen Signets von Holbein herstamme, hält H. A. Schmid für möglich; Paul Kristeller teilt mir nach genauer Einsicht grösseren Materials dieselbe Ansicht mit.

[2] C. Giehlow hat auf Beziehungen Dürers und Pirckheimers zur Hypnerotomachie hingewiesen in der Kunstgesch. Gesellschaft. Ztschr. f. bild. Kunst Kunstchronik N. F. B. 9. 1897/98 p. 265. Weitere Aufklärungen wird nach brieflicher Mitteilung der im Jahrbuch der Kunsthist. Slg. des A. H. Kaiserhauses erscheinende Aufsatz «Ueber die Hieroglyphenkunde des Humanismus» bringen.

Abb. 25. Signet des Jean Petit, Josse Bade und Conrad Resch, Paris.
Entwurf wahrscheinlich von H. Holbein d. J.

# STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE.

1. Heft: *G. von Térey.* Verzeichniss der Gemälde des Hans Baldung. 2. 50
2. Heft: *E. Meyer-Altona.* Die Sculpturen des Strassburger Münsters. Erster Theil: Die älteren Sculpturen bis 1589. Mit 35 Abbildungen. 3. —
3. Heft: *R. Kautzsch.* Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. 2. 50
4. Heft: *E. Polaczek.* Der Uebergangsstil im Elsass. Ein Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters. Mit 6 Lichtdrucktafeln. 3. —
5. Heft: *M. Zimmermann.* Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern. Mit 9 Autotypieen. 5. —
6. Heft: *W. Weisbach.* Der Meister d. Bergmannschen Officin u. Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration. Beitrag zur Geschichte des deutschen Holzschnittes. Mit 14 Zinkätzungen u. 1 Lichtdruck. 5. —
7. Heft: *R. Kautzsch.* Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 4. —
8. Heft: *W. Weisbach.* Die Basler Buchillustration des XV. Jahrhunderts. Mit 23 Zinkätzungen. 6. —
9. Heft: *Arthur Haseloff.* Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII. Jahrhunderts. Mit 112 Abbildungen in Lichtdruck. 15. —
10. Heft: *Artur Weese.* Die Bamberger Domsculpturen. Ein Beitrag z. Geschichte der deutschen Plastik des 13. Jahrh. Mit 33 Autotypieen. 6. —
11. Heft: *Dr. Reinhold Freiherr von Lichtenberg.* Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern und Holzschnittkünstlern des XVI. Jahrhunderts. Mit 17 Tafeln. 3. 50
12. Heft: *Dr. Chr. Scherer.* Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Mit 16 Abbildungen im Text und 10 Tafeln. 8. —
13. Heft: *A. Stolberg.* Tobias Stimmers Malereien an der astronomischen Münsteruhr zu Strassburg. Mit 3 Netzätzungen im Text und 5 Kupferlichtdrucken in Mappe. 4. —
14. Heft: *Hermann Schweitzer.* Die mittelalterlichen Grabdenkmäler mit figürlichen Darstellungen in den Neckargegenden von Heidelberg bis Heilbronn. Mit 21 Autotypieen und 6 Lichtdrucktafeln. 4. —
15. Heft: *Hans von der Gabelentz.* Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im XVI. Jahrhundert. Mit 12 Lichtdrucktafeln. 4. —
16. Heft: *Kurt Moriz-Eichborn.* Der Skulpturencyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. Mit 60 Abbildungen im Text und auf Blätter. 10. —
17. Heft: *Arthur Lindner.* Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz. Mit 25 Textillustrationen u. 10 Tafeln. 4. —
18. Heft: *Willem Vogelsang.* Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters. Mit 24 Abbildungen und 9 Lichtdrucktafeln. 6. —
19. Heft: *Berthold Haendcke.* Die Chronologie der Landschaften Albrecht Dürer's. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 2. —
20. Heft: *S. Graf Pückler-Limpurg.* Der Ulmer Maler Martin Schaffner. Mit 11 Abbildungen. 3. —
21. Heft: *A. Peltzer.* Deutsche Mystik und deutsche Kunst. 8. —
22. Heft: *Eduard Toennies.* Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider. 1468—1531. Mit 23 Abbildungen. 10. —
23. Heft: *Paul Weber.* Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Eine Studie über die drei Stiche Ritter Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus. Mit 4 Lichtdrucktafeln und 7 Textbildern. 5. —
24. Heft: *Jos. Mantuani.* Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei am «Evangelium longum» (= Cod. nr. 53) zu St. Gallen. Mit 2 Tafeln. 3. —
25. Heft: *Ernst Wilhelm Bredt.* Der Handschriftenschmuck Augsburgs im XV. Jahrhundert. Mit 14 Tafeln. 6. —
26. Heft: *Friedrich Haack.* Friedrich Herlin. Sein Leben und seine Werke. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung. Mit 16 Lichtdrucktafeln. 6. —

27. Heft: *Wilhelm Suida.* Albrecht Dürers Genredarstellungen. 3. 50
28. Heft: *W. Behncke.* Albert von Soest. Ein Kunsthandwerker d. 16. Jahrh. in Lüneburg. M. 33 Abb. im Text u. 10 Lichtdrucktafeln. 8. —
29. Heft: *Anton Ulbrich.* Die Wallfahrtskirche in Heiligelinde. Ein Beitrag z. Kunstgeschichte des 17. u. 18. Jahrh. in Ostpreussen. M. 6 Tafeln. 7. —
30. Heft: *Max Frankenburger.* Beiträge zur Geschichte Wenzel Jamnitzers und seiner Familie. Auf Grund archivalischer Quellen. 4. —
31. Heft: *A. Stolberg.* Tobias Stimmer. Sein Leben und seine Werke. Mit 20 Lichtdrucktafeln. 8. —
32. Heft: *Fr. H. Hofmann.* Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg, fränkische Linie. Mit 4 Textabbildungen und 13 Tafeln. 12. —
33. Heft: *G. Pauli.* Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichniss seiner Kupferstiche Radirungen und Holzschnitte. Mit 36 Tafeln. 35. —
34. Heft: *O. A. Weigmann.* Eine Bamberger Baumeisterfamilie um die Wende des 17. Jahrh. Mit 28 Abb. und 32 Lichtdrucktafeln. 12. —
35. Heft: *Hugo Schmerber.* Studien über das deutsche Schloss und Bürgerhaus im 17. und 18. Jahrhundert. Mit 14 Abbildungen. 6. —
36. Heft: *Karl Simon.* Studien zum romanischen Wohnbau in Deutschland. Mit 1 Tafel und 6 Doppeltafeln. 14. —
37. Heft: *Otto Buchner.* Die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen mit besonderer Berücksichtigung der Erfurter Denkmäler. Mit 18 Abbildungen im Text und 17 Lichtdrucktafeln. 10. —
38. Heft: *Valentin Scherer.* Die Ornamentik bei Albrecht Dürer. M. 11 Tafeln. 4. —
39. Heft: *Karl Rapke.* Die Perspektive und Architektur auf den Dürer'schen Handzeichnungen, Holzschnitten, Kupferstichen und Gemälden. Mit 10 Lichtdrucktafeln. 4. —
40. Heft: *Jos. Aug. Beringer.* Peter A. von Verschaffelt. Sein Leben u. Werk. Aus den Quellen dargestellt. M. 2 Abb. i. Text u. 29 Tafeln. 10. —
41. Heft: *Hans Wolfg. Singer.* Versuch einer Dürer Bibliographie. 6. —
42. Heft: *Max Geisberg.* Der Meister der Berliner Passion und Israhel van Meckenem. Studien zur Geschichte der westfälischen Kupferstecher im XV. Jahrhundert. Mit 6 Tafeln. 8. —
43. Heft: *Otto Wiegand.* Adolf Dauer. Ein Augsburger Künstler am Ende des XV. und zu Beginn des XVI. Jahrh. Mit 15 Lichtdrucktafeln. 6. —
44. Heft: *Rudolf Kautzsch.* Die Holzschnitte zum Ritter vom Turn (Basel 1493). Mit einer Einleitung. Mit 48 Zinkätzungen. 4. —
45. Heft: *Robert Bruck.* Friedrich der Weise, als Förderer der Kunst. Mit 41 Lichtdrucktafeln und 5 Textabbildungen. 20. —
46. Heft: *F. von Schubert-Soldern.* Von Jan van Eyk bis Hieronymus Bosch. Ein Beitrag zur Gesch. der niederländischen Landschaftsmalerei. 6. —
47. Heft: *Paul Schmidt.* Maulbronn. Die baugeschichtliche Entwicklung des Klosters i. 12. u. 13. Jahrh. u. sein Einfluss auf die schwäbische u. fränkische Architektur. M. 11 Tafeln u. 1 Uebersichtskarte. 8. —
48. Heft: *S. Graf Pückler-Limpurg.* Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. u. 15. Jahrh. Mit 5 Autotypieen u. 7 Tafeln. 8. —
49. Heft: *Fritz Baumgarten.* Der Freiburger Hochaltar kunstgeschichtlich gewürdigt. Mit 5 Bildertafeln und 17 Abb. im Text. 5. —
50. Heft: *H. Röttinger.* Hans Weiditz der Petrarkameister. Mit 38 Abb. und 2 Lichtdrucktafeln. 8. —
51. Heft: *B. Kossmann.* Der Ostpalast sog. «Otto Heinrichsbau» zu Heidelberg. Mit 4 Tafeln. 4. —
52. Heft: *Johannes Damrich.* Ein Künstlerdreiblatt des XIII. Jahrh. aus dem Kloster Scheyern. Mit 22 Abb. in Lichtdruck. 6 —
53. Heft: *Hugo Kehrer.* Die «Heiligen drei Könige» in der Legende und in der deutschen bildenden Kunst bis Albrecht Dürer. Mit 3 Autotypieen und 11 Lichtdrucktafeln. 8. —

**Weitere Hefte in Vorbereitung.** — ***Jedes Heft ist einzeln käuflich.***

NE
1255
C6P6

Poppelreuter, Jos
Der anonyme Meister des Poliphilo; eine Studie zur italienischen Buchillustration und zur Antike in der Kunst des Quattrocento.
Heitz (1904)

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 14 19 07 018 9